حيرة النص المسرحى

بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف

دكتــور

أبو الحسن سلام

٢٠٠٧ م

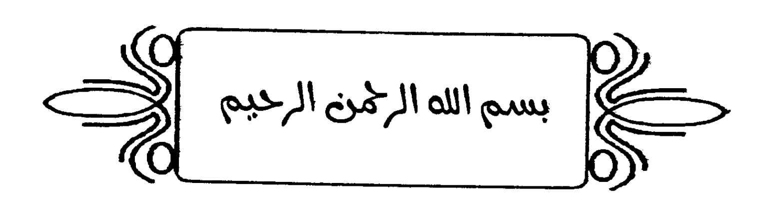
النــاشــر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

حيرة النص المسرحى

بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

للعالـم الدكتور / كمال عيـد

للشاعر المسرحى مهدى بندق

رفيقى رحلـة الكفـاح

مقدمة الطبعة الأولى

حول فكرة التأليف :

لا شك أن التأليف هو أعلى مراحل الكتابة، كما أنه يعد أعلى مراحل الإبداع . فالإبداع عملية خلق لغير موجود فى مجال الأدب والفن والابتكار هو اكتشاف بعد أو عنصر أو نسق غير معلوم فيما هو موجود فى مجال الطبيعة والعلوم أما الفكر والقيم فيعدان أعلى مراحل الجهد الإنسانى السابق واللاحق لكل نشاط.

والتأليف فى الأدب يشمل بعض الدراسات الأدبية غير المسبوقة ليس بوساطة اللغة التى كتبت بها ولكن فى المجال الأدبى العالمى كله كما يشمل التأليف مجالات الإبداع الأدبى قبل ذلك فى الشعر وفى النثر وسيطاً لتجسيد النص القصصى أو المسرحى أو الإذاعى أو السينمائى . وليس كل إبداع أدبى تأليفاً كما أنه ليس كل تأليف إبداعاً أدبياً أو فنياً . وكذلك فإن التأليف فى الفنون يشمل بعض الدراسات الفنية والإبداع الفنى فى مجالات الموسيقى والفنون الجميلة والفنون التشكيلية وفنون الأداء فى التمثيل وفى الرقص وفى العزف وفى التصميم وفى قيادة العملية الإبداعية الجماعية مثل الإخراج المسرحى والسينمائى والإذاعى والتليفزيونى.

والتأليف يدخل تحت كنفه الكتابات النقدية فى مجالات الآداب ومجالات الفنون- أيضاً- تلك التى يجوز أن ننسبها للدراسات الأدبية والفنية- حالة اعتمادها على منهج وإسناد موثق-

والتأليف الأدبى والفنى يعتمد اعتماداً رئيساً على الخيال والفيض الشعورى. فالخيال يعمل خلال دفقات الفيض الشعورى؛ تلك التى تخلق لدى الأديب والفنان حالة الإبداع عن طريق ما يعتريه من هيمنة تلك الحالة أو لحظات الإبداع نفسها حيث تسيطر عليه حالة نفسية مزاجية تشكل غمامة أو غلالة زمنية ومكانية تعزله عن المحيط البيئى المعيش- واقعياً- ليعيش علاقة

ومكاناً وجواً وزمناً هو زمن الإبداع أو زمن الشخصيات أو التكوينات الكلامية أو اللحنية أو اللونية أو الحركية – حسب الشكل الأدبى أو الفنى الذى برع فيه وتملك أدواته وخبره، قبل عملية الإبداع نفسها .

أركان التأليف :

إذا كان التأليف شأنه شأن كل مصنف أدبى أو فنى يرتكن إلى أسس فنية خاصة تتعلق بكل فن– على حدة– ويمكن رصدها، فإن اللوحة التشكيلية باعتبارها تجسيداً فنياً فى لوحة ذات إطار متين يحفظه بحيث يمكن الرجوع إليه فإن هذا التجسيد الفنى التشكيلى يعد مؤلفاً . وإذا كانت اللوحة التشكيلية تقرأ عن طريق ترجمة تفسيرية متخصصة شأنها شأن القصيدة وتستنبط منها القيم الموضوعية والجمالية والقيم الإنسانية وتستخلص منها رسالة أو قيمة أو فكرة أو حالة فإن ذلك يضعها فى مصاف المؤلف الفنى. وكذلك يجوز اعتبار المصنف الموسيقى– فى إطار قالبه الفنى– وهدفه، مؤلفاً إبداعياً لاشتماله على نص موسيقى له متخصصوه الذين يقرءونه ويفهمونه فيترجمونه بالعزف عبر قيادة متخصصة وخبرة وتملك لفنون الأداء .

حول تاريخ التأليف الأدبى والفنى :

لأن التأليف أعلى مراحل الكتابة، ولأن الكتابة لا تقتصر على الحروف والكلمات بل تتخطاها إلى الصور والرسوم والرموز والحركة التى تستقبلها الحواس ويترجمها الذهن عبر العين وعبر الأذن بمساعدة الخيال الذى يفيض بدفق المشاعر وينظم بفعل الخبرة العملية والعقل، لذلك فإن مراحل أخرى تكون سابقة على التأليف كان على البشرية قطعها والمرور بها وممارستها جنباً إلى جنب مع ممارسة التأليف تبعاً لطبيعة البيئة والظرف الاجتماعى والقدرات الفنية والإبداعية . ومن هذه المراحل:

أولاً: مراحل الترجمة :

حيث تنقل الخبرات الأجنبية- وفق كل مجال أو نشاط بشرى اجتماعي وثقافي- في لغة الوطن نقلا قد يكون حرفياً نصيا وقد يكون تفسيريا حسب ذاتية المترجم وموضوعيته وطبيعته الذاتية مع طبيعة مجتمعه والظرف الذى تمر به كل طبيعة منهما وتلك مراحل مرَّ بها الوطن العربى فى مجالات العلوم المنطقية اللغوية منذ العصر الأموى وإن اتسعت فى عصر المأمون فى الدولة العباسية ثم اتسعت فى العصر الحديث بعد حركة الابتعاث العربى إلى أوربا فى القرن ١٩ . وتوجت فى الستينات فى مصر وفى السبعينيات والثمانينيات فى الكويت والعراق وسوريا ولبنان عن طريق سلاسل الإصدارات الدورية وشبه الدورية وعن طريق الألف كتاب الأولى والثانية فى مصر والإصدارات الدورية وشبه الدورية فى العراق وفى الكويت وفى سوريا مما كان له الأثر الكبير فى نقل الفكر الغربى والعالمى ونقل الإبداع الأدبى والفنى والدراسات المتخصصة كذلك نقل أحدث المبتكرات من نتاج الفكر العلمى والتقنى العالمى ونقل الدراسات الإنسانية واللسانية والرياضية والهندسية ... الخ، الأمر الذى نقل الفكر العربى والقدرات العربية إلى مصاف الخلق والإبداع والابتكار تطويراً لما نقلوه عن الغرب ثم استوعبوه ومن ثمّ طوروه وأضافوا إليه أو خلقوا بديلاً له يجاريه أو يفوقه أو يناقضه، مما يعد خلقاً عربياً خالصا

ثانياً: مراحل الاقتباس والإعداد:

لا شك أن القول بتطوير فن من الفنون أو حقيقة علمية من الحقائق المنقولة عن طريق الترجمة في لغتنا العربية يعد لوناً من ألوان الاقتباس كما تعد الإضافة أو إيجاد البديل لوناً من ألوان الإعداد أو الاقتباس هو تجاوز للحق. ولئن قصر النقاد مصطلح الاقتباس وهو نشاط فكرى يتدرب على عملية الإبداع أو هو مرحلة ابتدائية لها - قصروه على الأدب فى مجال القصة أو المسرحية فإن ذلك لا ينفيه عن عمليات الابتكار فى مجال من المجالات الاجتماعية أو

العلمية. فطالما أن روح العمل الأصلى أو بذرته موجودة بشكل أو آخر فى العمل الذى بين أيدينا فإن ذلك يضعه فى مصاف الأعمال المقتبسة سواء أكان فى مجال الأدب أم الفن أم الاجتماع أم العلم - فى أى فرع من فروعه -.

ولئن كان الاقتباس والإعداد فى نظر الكثير من الدارسين والنقاد مصطلحاً واحداً- وهو ما نحاول فيما بعد إثبات أنهما مصطلحان يدل كل منهما على حالة بعينها ولها خصوصيتها- إلا أنهما يعدان مرحلتين تاليتين على مرحلة الترجمة، حتى وإن اعتبرهما قلة من الدارسين من توابع الترجمة .

ولقد مرّ العالم العربى بهاتين المرحلتين وما زالتا تشكلان إلى جانب الترجمة منبعاً رئيسياً من منابع الفكر فى العالم العربى . ولربما يجوز لنا أن نفسر استمرار ظواهر الترجمة والاقتباس والإعداد بحاجة العالم الدائمة والدائبة إلى الاتصال؛ إذ ليست الترجمة وليس الاقتباس وليس الإعداد مقصوراً على أمة من الأمم أو لغة من اللغات؛ ذلك لأن الفكر عابر للقارات وللأزمان والعصور، كما أن البشر فى حالة استنفار اتصالى مستمر، خاصة بعد أن أصبحت الكرة الأرضية (كرة صغيرة) - كما يعبر الإعلاميون ورجال السياسة والفكر .

إذاً فكل الأمم تنهض بترجمة فكر بعضها بعضا واقتباس إنتاج بعضها بعضا فى مجالات الإبداع وفى مجالات الابتكار والتقنيات أو (التكنولوجيا) ولهذا فإن ظاهرة الترجمة وظاهرة الاقتباس والإعداد ستظل أبداً ظواهر إنسانية حضارية منتشرة ومتجددة فى كل بلاد العالم الساعى إلى الاتصال وإلى التبادل الحضارى والثقافى والاجتماعى والاقتصادى والإنسانى إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها .

كذلك سيظل التأليف أعلى مراحل النشاط البشرى فى أرقى صوره إذ يكون إبداعاً أدبياً وفنياً أو ابتكاراً علمياً لأن الحياة لا تستمر إلا من خلال تجديد أدوارها وأشكال العيش فيها وإبداع أدوار جديدة لم تكن موجودة وتخلق أشكالاً جديدة أو وليدة تمنحها الاستمرارية والتواصل والعطاء .

فكرة الكتاب:

إذا كانت لكل كتـاب أو دراسـة فكـرة أو مشـكلة يسـعى إلى حلـها أو تحقيقها. فإن فكرة هذا الكتاب ومشكلته تمثلت فى تداخل أشكال التأليف فى المسـرح العـالمى تداخـلا لا يقـف عنـد حـد المـزج بـين النوعـين (التراجيديـا- الكوميديا) فحسب، فذلك كان دوراً نهض به عصر النهضة بوساطة كتّابـه مـن أمثال شكسبير وغيرهم، ولكن المزج تخطى ذلك فأصبح يتم فى مسرحية واحدة يجمع نصها بين أساليب عديدة منها (الرومانسى والرمزى والكلاسى والواقعـى والطبيعـى والملحمـى والعبثـى والتعبـيرى والسـيربالى والتكعبيـى، إلى جـانب الكوميـدى والـتراجيدى والاستعراضى والغنـائى) وهـو أمـر تفرضـه طبيعـة التداخلات فى المجتمعات الأوروبية أو الغربية، غير أن ترجمته لغتنا العربيـة لم تنته بعد من هضم الإبداع المسرحى ذى التوجه الفنى المحدد، لذلك فإن نقل الإنتاج المسرحى المتداخل المناهج والمدارس ووضعه بين أيدى شبابنا مـن فنـانى المسرح هواة ومحترفين، كتّاباً ومؤدين، دون تمهيد نظرى أو دراسات نقدية أمر سينتج لنا جيلاً من كتّاب المسرح المشوشين والمهوشين فى حالة سـقوطهم علـى ذلك الإنتاج المسرحى المتداخل الأساليب - تبعاً لمجتمعات إنتاجه المتداخلة فى الأفكار والتوجهات والقيم- دونما توجيه أو إرشاد أو تنبه ودونما أسـاس متـين من استيعاب الأساليب الفنية الخالصة وفق كل مدرسة فنية أو أدبية مسرحية- كل على حدة- أولا- وقبل الانبهار بألوان الكتابة الجديدة سواء الداعـى منـها إلى تداخل الأساليب الفنية أو الرافض لوجود نـص مسـرحى تمشـياً مـع دعـوة (آرتو) للفراغ المسرحى وخلق لغة غير كلامية هى لغـة الجسـد والارتجـال فـى الفراغ المسرحى بالتشكيل والتكوين الجسدى والحركى.

وكذلك تبرز المشكلة أمام هذه الدراسة فى ذلك الخلـط بـين مصطلحـى الاقتبـاس والإعـداد- غالبـاً- أو ضمـهما إلى مصطلـح الترجمـة بوصفـها كلــها مسميات لمصطلح واحد هو النقل من لغـة أجنبيـة إلى لغـة الوطـن التـى تـترجم

فيها. ناهيك عن تداخل مصطلح التعريب مع مصطلـح التمصير أو السـعودة أو الأردنة أو السودنة أو المغربة أو التونسة .. أو التعريق أو التكويت .. الخ .

فتلك مصطلحات تشابكت وهو أمر يدعو الباحث إلى الوقـوف للتحـاور معها أو تركها فى مواجهة حوارية مـع بعضـها بعضـا وصـولاً إلى حسـم لذلـك التشابك وفضاً له وهذا هو دور العلم .

فإذا وقفنا عند حال النص المسرحى العربى بين الإبداع وأشكاله، وبين التنظير أو محاولات النظر، فإن المشكلة تحتاج إلى وقفة طويلة تستهدى بالمنهج الوصفى حيناً، وبالمنهج المعيارى أحياناً، والمنهج التطبيقى فـى أحيـان أخـرى وذلك بوساطة التحليل الذى يقف عند ظاهرة المسرح تاريخاً وضرورة اجتماعيـة وحضارية ويقف عند فنونه فى النص موضحاً مدى حيرة النص المسرحى نفسـه أمام تلك المصطلحات من ناحية، كمـا يشـكل حـيرة أمـام اتجاهـات الإخـراج المسرحى المختلفة ومدارسه وأمام اتجاهات النقد الأدبى والمسـرحى ومدارسـها- فيما بعد- وهو أمر سيكون موضوع دراسـتنا فـى الجـزء الثـانى ثـم فـى الجـزء الثالث بمشيئة الله وعونه .

د . أبو الحسن عبد الحميد سلام

الرياض ١٤١١ هـ - ١٩٩١م

مقدمة الطبعة الثانية

نفدت طبعة الشرق الأوسط وهى الأولى، وتلك هى الطبعة الثانية (طبعة النرجس) وكلاهما نشرا فى الرياض بالمملكة العربية السعودية وقد قصدت بهذا الكتاب إعطاء فكرة عن المسرح من حيث نشأته ومن حيث أهدافه ومن حيث وظيفته الاجتماعية ودوره ومن حيث استزراعه فى التربة الثقافية العربية ورعايته ونموه وتشذيبه وتهجينه ومحاولة استنباط نبتة مسرحية عربية فى النص وفى العرض حتى تكون بسطا لطلاب الدراسات المسرحية يكشف فى إيجاز عن فكرة المسرح ووظيفته فيما يشبه التطلع إلى لوحة فنان تشكيلى عن بُعد من عدة زوايا للرؤية حتى يتبين الناظر أبعاد اللوحة وتكويناتها وتناسب تلك الأبعاد وانسجام الألوان مع تعارضها وتقابل الأضواء مع الظلال وتعارضهما فى وحدة فنية، خاصة وأن المسرح يدخل المناهج الدراسية الجامعية فى العالم العربى منذ عام ١٩٨١م، حيث أنشئ قسم المسرح فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية. وأنشئ قسم المسرح فى كلية الآداب بجامعة اليرموك الأردنية. ثم تبعتهما شعبة الدراسات المسرحية بكلية الآداب بجامعة عين شمس فى عام ١٩٨٧م. ثم فتح قسم المسرح بكلية الآداب بجامعة السلطان قابوس بُعمان. وشعبة المسرح بقسم الإعلام بكلية الآداب بجامعة الملك سعود بالرياض فى علم ١٤١٢هـ- ١٩٩١م

لقد قمت بتأليف هذا الكتاب فى محاولة منى لتتبع رحلة النص المسرحى منذ نشأته فى العالم العربى مترجماً فمقتبساً ومُعداً ثم مؤلفاً فى شكل غربى ثم مهجّناً بين الشكل الغربى والأشكال الشعبية العربية والشرقية حتى مرحلة جديدة بين مناهج الإخراج ثم مرحلة غفوته ويقظته فى أحضان

الاتجاهات النقدية، ثم محاولة نفيه إلى خارج حدود الدراما فى اتجاه ما بعد الحداثة وتأثيراتها على حركة الأدب والفن، حيث نقض خطاب النص أو الإبداع ونفى النسق. واعترف أن هذه الطبعة لا تضيف جديدا إلى جهدى العلمى الذى حوته الطبعة الأولى من هذا الكتاب. الذى تأسس على بحثين ألقيت أحدهما فى مؤتمر كلية التربية ١٩٩٠ بمدينة دمياط وألقيت الثانى على موجهى المسرح المدرسى بالرياض عام (١٩٩١م - ١٤١١هـ). وكنت قد انهمكت فى كتابة البحث الأول خلال الأيام العصيبة السوداء التى احتل فيها الجيش العراقى دولة الكويت ونفى بذلك - ربما إلى الأبد - فكرة وحدة الكلمة العربية وبرر للقبح الأمريكى والصهيونى استحلال بلادنا.

الرياض فى فبراير ١٩٩٤

مقدمة الطبعة الثالثة

لأن الفن فى الماضى قد انبنى على نظرية المحاكاة الأرسطية ولم يبتعد عنها كثيراً فى ظل الكلاسيكية الجديدة إذ أصبح الفن المسرحى مشاكلا للواقع لا محاكيا له. ثم محطماً لنظرية الفصل بين الأنواع وللوحدات الثلاث فى مسرحيات العصور الوسطى الدينية - على استحياء - ومؤكدا لذلك فى مسرح عصر النهضة كما هو عند "مارلو" و"شكسبير" إلى أن تحرر من سلطة العقل التى برزت عند الكلاسيكيين الجدد ليسلم زمامه للمشاعر الجامحة فى مجال الرومانتيكية خاصة بعد "فيكتور هيجو" ١٨٤٠م. ليتفرع وتتنوع الحركات الفنية والمدارس بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية وتتعدد من ثمّ أساليب التلقى الجماهيرى والنقدى.

ولأن الفن فى الماضى كان تقليديا يقوم على إبراز ما هو ثابت فى الإنسان ويبرز الصفات الثابتة فى مجتمع ثابت. ولأن المجتمع لم يعد ثابتا. فكان على الفن أن يعيد النظر فى الصفات الثابتة. وهنا ظهرت مهمة الفنان المسرحى المتجدد مهمة الإقصاء أو الهدم مع الإحياء والبناء. بإزاحة أسلوب أو طريقة تشكيل أو تعبير مميزة لصفات الثبات فى ماضوية المجتمع القريبة والبعيدة واستبدال قيمة فنية قديمة بقيمة فنية جديدة، ربما فى الإبداع القديم نفسه وبذلك تنوعت مدارس الكتابة المسرحية وفنونها وتبع ذلك تنوع فنون العرض المسرحى.

وتعددت أشكال التعبير الدرامى فى الكتابة المسرحية وغلف التعبير بالصدق الفنى الذى كان نتاج تعاطف المؤلف المسرحى نفسه مع شخصية من شخصياته الدرامية. وهو أمر ينتج تعاطف الجمهور مع الشخصية. وذلك كله لاشك متوقف على قوة الاتصال بين الفنان المعبر كاتبا ثم مخرجا وممثلا وموضوع التعبير والجو النفسى للمؤدى وللمتلقى معا. وعلى ذلك يمكن القول إن التعبير الدرامى يرتكز على ثلاث ركائز رئيسية: معايشة المبدع الفنان كاتبا ومخرجا ومصمما ومؤديا خاصة المؤلف عند الكتابة ومعايشة الأداء ثم معايشة الجمهور للتعبير الكلى للعرض المسرحى متوجا بوجهات النظر النقدية المتخصصة. فذلك هو المسرح كاتب وعرض ممتع مقنع فمؤثر دراميا وجماليا وجمهور وحركة نقدية.

الإسكندرية أكتوبر ١٩٩٧

مقدمة الطبعة الرابعة

عندما يتطابق تعاطف المتفرج مع إحدى الشخصيات الدرامية فيعد ذلك نجاحا للكاتب المسرحى ونجاحا للعرض نفسه وفى ذلك يقول جيمس . ف هاتش[1] "إذا نجح الكاتب الدرامى فى خلق هذا التعاطف بين الجمهور وأحد من شخصياته أو أكثر من واحد يكون قد نظم عواطف الجمهور فى عاطفة واحدة .. ومن ثم يتابعون المسرحية بحماس".. ولكى ينجح الكاتب المسرحى فى خلق حالة التطابق العاطفى تلك بين شخصية من شخصياته. يجب أن يكثر من رؤية مسرحياته على خشبة المسرح. فبدون ذلك لن يتعلم حرفته ومن ثم لن ينجح فى خلق حالة التطابق العاطفى بين المتفرج وتلك الشخصية الأثيرة التى أودع فيها من روحه وبصمها بخاتم تفرده الإبداعى

وإذا كان التعاطف مطلوبا عند الكتابة الدرامية فى ظل المدارس والحركات المسرحية التى تستظل بالنظرية الأرسطية وتمحوراتها فى الأداء والعرض. فإن من المدارس والحركات المسرحية ما ينأى عن التعاطف ويستبدله بالتباعد عن المشاعر ويلمح أو يشير إلى الدهشة بديلا عنه وهو أمر أدى إلى ظهور كتابات مسرحية مغايرة مثل الملحمية والتسجيلية والعبثية والمستقبلية وغيرها وهو ما سوف يكشف عنه هذا الكتاب فى فصوله الأخيرة .

الإسكندرية فى أبريل ٢٠٠٦

---

[1] جيمس . ف هاتش "مقومات التأليف المسرحى" (المسرح) ع ٢ فبراير ١٩٦٤ ص ص ٤٢ ٥١



الفصل الأول

حاجتنا إلى المسرح



حاجتنا إلى المسرح

ما هو المسرح ؟

سؤال يبدو سخيفاً للمسرحيين وللمثقفين، ولأن الإجابة عنه جد عسيرة، إذ تستغرق مجلدات، فالمسألة لا يكفى فيها مجرد التعريف، ولذا لابد من تحديد الدور والوظيفة، بل الحاجة إلى لون من ألوان النشاط البشرى يفرضه إحسان البشر لحياتهم، بإضفاء قيمة متجددة على تلك الحياة، للكشف عن أبعادها، غوامضها، تلوينها بألوان متنوعة تدعو إلى رؤيتها خلال تعدد المنظورات، لتوكيد ثوابتها، وإسقاط سفاسفها مع إبراز أدوار بارزة لمن يضيف إليها عنصراً أو بُعداً يسهم فى رقيها وفى التمسك بما أنجزه الأولون خدمة للبشرية، وكيفية إنجازهم لتلك القيم وطبيعة فكرهم وقيمة جهودهم، مع تشريح وسائلهم والأسس الفكرية والفلسفية التى استندوا إليها، وكيف وصلوا إليها، مع تحليل مشاعرهم، علاقاتهم، دوافعهم .

إذن، فالمسرح لون من ألوان النشاط الفكرى البشرى المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكراً ومشاعر وقيماً مع غيرها فى حيز زمانى ومكانى، وفى حالة من التغير والنمو، تعبيراً حاضراً فى الرسالة والتلقى فى الإرسال وفى الاستقبال عن طريق نص مترجم أو مقتبس أو مؤلف ومجسد تجسيداً مترجماً بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية وتقنية أو مجسداً تجسيداً مفسراً بالصورتين السابقتين معا فى وحدة تعبير درامى وجمالى، بقصد إضافة رؤية المبدع الثانى (المخرج) إلى الإبداع الأول (النص)، تلك التى سوف يعقبها إبداع ثالث (للممثل) بمساعدة إبداعات المصممين، وتقنيات الحرفيين .

على هذا فإن المسرح نشاط إبداعى فكرى حرفى جماعى من جهة إرساله وهو يحتاج فى الوقت نفسه إلى نشاط جماعى بشرى متلق له . فالمسرح إبداع تعبيرى معروض فى حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسداً وذهناً ومشاعر وإدراكاً أيضاً .

فكرة المسرح :

هى فكرة احتفالية لا شك فى هذا . فالمسرح تعبير عن نشاط بشرى زائد، هو لون من ألوان تفريغ الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية وتفريغ الشحنة أو الطاقة لا يتم بالقطع إلا بعد الانتهاء من جهد محدد ومطلوب. مع بقاء آثار من الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية، ومن هنا تبرز الحاجة إلى طرح هذه الشحنات المتبقية بعد الجهد الإنسانى، إعمالاً للتوازن الطبيعى .

والحاجة إلى تفريغ الشحنة الإنسانية الزائدة فيها نوع من أنواع طرح عبء لا ضرورة لحمله لصنع نوع من التوازن بين فترات عمل الأجهزة الإدراكية والشعورية والحركية لدى الإنسان وفترات إراحة هذه الأجهزة. حتى تستعيد نشاطها وتتجدد طاقاتها وتصبح قادرة على لعب الدور الانفعالى والفكرى والحركى فى عملية جديدة . هذا هو الناموس الطبيعى للحياة التجدد، والنمو المستمر، تلك هى فلسفة الحياة، ولا فلسفة دون إدراك للموجود وتعليله للاقتناع به أو للدعوة إلى تغييره عن طريق تأمله وتحليله وتفسيره وإحلال بديل أنفع محله، أو تثبيت الأنفع والأرفع.

كما أن الحاجة إلى طرح الفائض من الانفعال والإدراك والحركة قد تكون سلبية، فتظهر فى سلوك بعض الناس مسلكاً عدوانياً. أو ملتهاوياً وقد تكون الحاجة إلى التخلص من الفائض من النشاط الفكرى والانفعالى والحركى مصحوبة بتفاخر واستعراض. وتلك بوادر يدخلها لون من ألوان التعبير تنفيساً وليس إبداعاً

والفن هو وسيلة حضارية لتنظيم الفائض من الانفعالات الفكرية والحركية عن طريق تصويرها تصويراً دramياً (أى تصويرها فى حالة من الصراع البشرى الفاعل فى مكان وزمان فى تنامٍ وفى حالة من الحضور فى الأداء وفى التلقى) .

والحاجة إلى الاحتفال هى حاجة الإنسان إلى التعبير عن فرحته بإنجاز عمل نيط به إنجازه أو ألزم نفسه به، والاحتفال لا يكون احتفالاً دون تجمع وائتلاف وشعور متقارب . فلا احتفال دون تجمع ولا تجمع دون شعور متوحد، أو مؤتلف، ودون مكان محدد وزمان محدد، وفائض من الجهد البشرى والانفعالى والحركى المصحوب برغبة قوية فى التفاخر عند التخلص منه والتفاخر بما أنجزوه من جهود عن طريق قدراتهم الفكرية الادرادية والانفعالية والحركية.

ولكن الاحتفال لا بد وأن يكون له شكل مقبول من المحتفلين وأن يكون له زمن محدد ومعلوم (مناسبة) وله (مكان) وفيه (مشاركة) من الجميع، وإلا فقد تسميته ومعناه .

والاحتفال بوصفه جهداً تنفيسياً يظهر فيه كل فرد طاقاته الزائدة فى صورة ممتعة له ولغيره، فإن طاقات كل فرد يريد التعبير عن نفسه هى التى تفرض فى النهاية قيمة الصورة التى عبر بها ذلك الفرد عن ذاته شعوراً وإدراكاً وحركة هدفها إعطاء الغير من المحتفلين صورة أو فكرة عن قدراته، لذلك فإن الصورة التعبيرية الممتعة والمقنعة هى التى سوف تفرض على الآخرين احتذاءها، مما يستتبع توحد صورة الاحتفالات لدى أمة من الأمم .

ولقد أحاط تاريخ الفن بتطور الاحتفالات لدى الأمم وبصورها وبمناسباتها. ففى مصر، كانت احتفالات وفاء النيل، وفى اليونان كانت احتفالات آلهة الخصب والنماء (عيد الربيع التى عرُفت بأعياد الإله ديونيسيوس) . ولئن كان شكل الاحتفال بوفاء النيل عند الفراعنة قد اتخذ شكلاً استعراضياً حيث موكب التضحية بأجمل عذراء فى مصر القديمة. إذ

تلقي بنفسها فى النيل وقت فيضانه فى احتفال مهيب يترأسه الفرعون والكاهن الأكبر وكهنة مصر القديمة ويتخلله الرقـص والموسـيقى فـإن اليونـان القديمـة كانت تحتفل لنفس الغرض حيث الأمل فى النماء والخصب فى فصل الربيـع. ففصل الربيع فصل خير عند اليونانيين وفيضان النيل فيه كل الخير للمصريـين قديماً وحديثاً، والاحتفال فى مصر وفي اليونان قديماً كان لشكر الآلهة (هذا من حيث الهدف) إذ كان الهدف اعتقادياً أو دينياً عند الأمتـين قديمـاً. مـن هنـا كانت الاحتفالات طقسية. غير أن شكل الاحتفالات عند اليونانيين كان غنائياً وراقصاً. ولقد كتبت له نصوص غنائية. وهو ما كـان نقطـة تطـور لشـكل هـذا الاحتفال. إذ تنوع الأداء فصار إلقائياً إلى جانب الغنـاء. وإنكمـش دور الرقـص رويداً، وأصبح للفـرد دور إلى جـانب المجوعـة (الجوقـة أو الكـورس) واقيمـت المسابقات وكانت المسابقات نقطة تحول فى تطور هذه الاحتفالات الربيعية إد تنافس الكُتاب فابتدعوا أشكالاً للعرض المسرحي تبـاينت أو تبلـورت علـى يـد ثلاثة كبار. هم: (اسـيخيلوس. سـوفوكليس يوربييـدس) فيمـا عـرف بالكتابـة المسرحية المأسـاوية، وكـاتبين ملـهاويين كبـيرين همـا: أرسـتوفانيس وميـنـاندر وقبلهما آخرين.

ومما حفظ هذا الفن هو وجود بنايـة مسـرحية ضخمـة تتسـع لعشـرات الآلاف من المواطنين اليونانيين الذين يتوافدون على العروض المسرحية لمشـاهدة المسرحيات التى تتطرق إلى تاريخهم وإلى أساطيرهم ورغبة فـى مشـاهدة براعـة المؤلف فى تصويرها بشكل أكثر براعة من سابقه وبراعـة أدائـها تمثيـلاً. هـذا إضافة إلى أن حكومة اليونان القديمة كانت تدفع للمشاهد مكافأة على حضـوره إلى ساحة العرض المسرحي. تمامـاً كمـا كـانت تدفـع إلى كـل مـن يتمكـن مـن المشاركة فى جلسات البرلمان، حيـث يتغـير أعضـاء البرلمـان تبعـاً للأشـخاص المبكرين الذين يتمكنون من حضـور تلـك الجلسـة قبـل غـيرهم. بحيـث يكـون تواجدهم داخل الخط الذى رسم فى ساحة المدينة ليحدد حدود البرلمان.

هذا عن فكرة المسرح وعن نشأته الأولى في بلاد اليونان. تلك التي نشأت في أحضان الدين، فماذا عن ألوانه التي تفرعت فأصبحت مدارس فنية في عصرنا الحديث فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

المسرح ومدارسه:

نشأت الدراما لونا من ألوان الشعر اليوناني وتميزت عن ألوانه الأخرى بأنه تصوير الفعل نفسه في حالة من الحضور في الأداء وفي التلقي، على حين كان شعرهم الغنائي تصويراً لذات الفرد. تصويراً لمشاعر ذاتية، بإزاء ما مضى منها وما تشعر به هي دون غيرها وكان شعرهم القصصي أو الملحمي تعبيراً عن الجماعة في حروبها وبطولاتها ومعاركها فهو شعر يصور ما قبل الفعل وما بعد الفعل على حين كان شعرهم التعليمي تصويراً لفكرهم ومعارفهم التي يراد لها أن ترسخ في عقول الصغار، ويتعلم منها الكبار أيضاً .

ولذا هدفت الدراما إلى تطهير النفس البشرية من العواطف الضعيفة مثل عاطفتي الخوف والشفقة، فيما عرف بفن (التراجيديا) حيث يصور المؤلف البطولة الفردية لعظيم من العظماء، حين يقف لقوى الغيب يناطحها الإرادة. أي في مصارعته لقدره المحتوم . أو فيما عرف بفن (الكوميديا) حيث يصور المؤلف شخصية في مسلكها المتردي أو المرذول تصويراً كاشفاً لعيوبها ومواطن ضعفها تصويراً ينفر المتلقي منها. ويدعوه إلى نبذ عيبه والتطهر من مواطنه فيه ومن ثم تغيير حاله

هذان هما اللونان اللذان عرفهما المسرح اليوناني منذ نشأته الأولى غير أن العصر الحديث قد لوّن في الشكل المسرحي ألواناً متنوعة، تبعاً لظروف العصر، وتعبيراً عن اتجاهاته الفكرية الاجتماعية والاقتصادية والمزاجية، وتمشياً مع روحه ومع إيقاعاته السريعة، فظهرت الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والملحمية والتسجيلية والعبثية والتكعيبية والسيريالية والمستقبلية، وتجسدت في أعمال لها كتابها

ولها أسسها - كل اتجاه على - حدة حتى وإن تداخلت بعض عناصر اتجاه مع اتجاه آخر

حاجة الإنسان إلى المسرح :

فيما تقدم عرضت لحاجة الإنسان إلى التعبير عن نفسه وعن بيئته، عن آماله وآلامه، أفراحه وأتراحه، وكيف أن أشكال التعبير قد أضحت فنوناً قائمة بذاتها ولها أخصائيوها ومبدعوها في الكتابة وفي الأداء وفي النقد . وعرضت إلى أن المسرح هو الفن الإنساني العريق، عراقة التفكير في الكون وفي علاقة الإنسان بما فيه وبما غاب عنه من الكون من حيث خلقه وصيرورته، حيث ارتبط بالدين القديم في مجتمعات الوثنية في مصر القديمة وفي اليونان، فكان وسيلة إلى التطهير، حيث كان الدين وسيلة إلى السمو، وارتكز المسرح على ركيزتين هما: الاندماج والإيهام، كما أن الدين قد ارتكز على الإيمان والخشوع. من هنا فإن حاجة الإنسان القديم إلى المسرح كانت مساعدة للوظيفة الدينية إذ كان سعيها تطهيرياً .

أما المسرح الحديث فقد اختلفت بعض اتجاهاته الفنية إذ ظل بعضها تطهيري الهدف، حاضاً على سمو الإنسان، وكان أكثر من اتجاه مسرحي حاضاً على التغيير، تغيير بعض القيم البالية والفكر العقيم الذى يربط الفكر الإنسانى ويقيد قدراته العقلية والتخيلية بديلاً عن تغييرها لدى الفرد، ثم المجتمع تمهيداً لتغييرها عالمياً حتى يحسن الناس حياتهم المشتركة، أى دفعاً إلى سمو البشرية إنطلاقاً من مدخل صراع الغالبية المعدومة ضد قهر النخب المسيطرة على المجتمعات. على أن حاجة الإنسان إلى فن من الفنون هي التي تحدد وظيفة هذا الفن . فإذا كان الإنسان في حاجة إلى التعبير عن نفسه، والدعاية لفكرة ما أو لقضية من القضايا، أو الدعوة لرأى أو لقيمة إنسانية أو اجتماعية، أو تثبيت قيم فى مجتمعه . وإذا كان فى حاجة إلى تكوين رأى عام حول قضية من القضايا السياسية، أو كان راغباً فى تفعيل ملكاته إذا أحس أنه

موهوب. وحكم بذلك أولو الاختصاص (فى مجال الشعر أو الكتابة أو الإلقاء أو التلحين أو التصوير والتشكيل) وإذا أراد أن ينقى حس الناس ومشاعرهم أو أن يروّح عن الجمهور وأن يدعو إلى تطهير نفوسهم وأن يثقفهم أو يعلمهم وينقل معلومات معينة إليهم أو يجرى اتصالاً بين أفكاره وأفكارهم. وبين مشاعره ومشاعرهم، أو سعى إلى صنع توازن بين واقعهم وأحلامهم. فلا شك أنه واجد فى المسرح وسيلته إلى تحقيق ذلك كله

ولربما كان من حق أحد أن يعترض على أن تلك الوظائف تؤدى بوسائل إعلامية أكثر يسراً وأكثر انتشاراً وأسرع مثل الإذاعة والتليفزيون والصحف والمجلات والمطبوعات والنت. وهذا يصح فى غير الفن الدرامى، ولكن المسرح مجسد بالحضور، يصور لا ينقل وفى التصوير إمتاع وإقناع. ففيه تجديد للشحنة العاطفية والوجدانية. دفعاً للتواصل فى النشاط البشرى. عن طريق خلق تأثير فورى، على عكس الوسائل الإعلامية، إذ أن هدفها نقل الحدث أو الخبر أو الفكرة طلباً لقناعة محددة منه قبل الجهاز الإعلامى الرسمى، وإذا تخللتها وسائل إمتاعية، فإن ذلك لا ينفى عنها جانبها المباشر. الذى يدرك المتلقى أن المقصود هو (كذا ...) بالتحديد . على حين أن فن المسرح فن غير مباشر. فيه رسالة تعرض من حضور على حضور. وقت إرسالها هو وقت استقبالها والتأثر بها شكلا وموضوعا فى آن واحد

وظيفة المسرح :

على ما تقدم يمكننا تلخيص وظيفة المسرح على النحو الآتى:

- توطيد الفكر أو تغييره .
- توطيد القيم أو تغييرها
- تنقية المشاعر .
- رفع الذوق الخاص والعام والإحساس بالجمال
- تنمية القدرة على الحكم على الأشياء والأفكار والأنماط المعروضة فورياً

- تصوير الإنسان فى صور عظمته
- تصوير الإنسان فى حالة ترديه، حتى يعتبر الناس
- التعليم والإرشاد وتعديل السلوك.
- الترفيه .
- الحض أو التحريض .
- الدعاية لقضية أو فكرة أو لشخصية .
- تكوين الرأى العام .

ولكن ذلك يتم فى إبداع يبدأ فردياً ويتوّج جماعياً ويستقبل جماعياً. ويؤثر جماعياً، عن طريق فكر يتجسد بأشخاص بوساطة تصويرهم أو تجسيدهم. دعوة للمتفرج أن يقتدى بالعظماء منهم، أو دعوة إلى تجنب السفهاء. لكى تصلح الحياة الاجتماعية بإحسان الناس لحياتهم المشتركة . وهو مرتبط بفن كتابة وأداء مبدع قائم بذاته هو فن العرض المسرحى (الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا).

ما قبل المسرح :

عرف الإنسان أشكالاً تعبيرية قبل المسرح ذكرنا بعضها مثل الأغنية والرقصة. وقرض الشعر للقص أو للتعليم أو للغناء ومثل فنون ترقيص الحيوانات الأليفة كالقرداتى وألعاب الحواة والمخايلة بعد ذلك والإنشاد والرواية والحكى وفن السيرة، تلك التى انتشرت فى منطقتنا العربية . وأشير إلى أننا كثيراً ما سمعنا فى مصر تعبيرات هى من بقايا آثار تلك الفنون قبل الدرامية مثل:

(ح تعمل لى أرجواز- أنت ح تخايلنى- ح نغنى على بعض- ح تتنطط لى- ح تعمل لى حاوى- ح تعمل لى قرداتى- إحنا بنلاعب قرود- ح تحكيلى حدوته- ح تعمل لى مسخرة- ح تعمل لى بلياتشو- إحنا فى سيرك- ح تخش لى قافية- ح تشتغل لى منادى- ح تعمل لى شقلباظ- ح نشخص على بعض .. إلخ ..).

فكل تعبير من تلك التعبيرات الدارجة فى مصر هو أثر من آثار فن مسرح فنون قبل مسرحية عرفها المصريون ربما فى عصر الفاطميين، أو بعد ذلك حيث كان فن خيال الظل الذى أتقنه (محمد بن دانيال الموصلى) الذى عاش فى مصر طبيباً للعيون وكتب باباته أو مسرحياته العرائسية فى ثلاثية مرتبطة بعضها بعضا، وتؤدى فى ثلاث ليال متتاليات. على نمط المسرحية الدينية المسيحية أو مسرحية الأسرار التى عرفها المجتمع الأوربى المسيحى فى القرون الوسطى. ولقد كانت هناك فنون السيرك والمحايلة فى العصر الفاطمى فى القرن الثامن الهجرى، الرابع عشر الميلادى، وفى العصر المملوكى، وكان فن قص السيرة وفن المداحين والرواة وفن الأراجوز والحواه والمحبظاتية- ربما جاءت من تحبيذ شئ أو شخص عند المتلقى، حرفت إلى تحبيظ على عادة تفخيم الذال عند الأتراك والمماليك وبعض الألسن الأعجمية الأخرى .

ذيوع الفن المسرحى فى العالم:

لا شك أن ذيوع فن المسرح فى العالم كله كان نتاجاً لخاصية فى هذا الفن، ولا شك أنها خاصية الحضور، تلك التى تجعل أثراً ما يعرض، فيؤثر تأثيراً فورياً، إذ لا مواربة فيه ولا مكان فيه للمراء أو النفاق، ذلك إلى جانب أنه فن التعبير الحاضر عن الجماعة أو المجتمع والتعبير بدأ فردياً وتلقائياً على شكل أغنية أو قصيدة أو رقصة أو نقش على الحجر، ثم أصبح عن طريق الخبرة فناً له مبدعوه الذين يؤدونه وقت الفراغ، أى هواية، ثم مبدعوه الذين احترفوه، فأصبح حرفتهم التى يكسبون بها رزقهم . وغالباً ما كانت تلك الفنون قولية أو تقال فتسمع فتقنع وتؤثر بعد إمتاع ينال عليها الأديب المؤدى مكافأة، ولكنها أصبحت فناً أدبيا محفوظاً فى متن (مكتوبة)، ومنذ ذلك الحين أصبح لها تاريخ واصبح لها نقد . على أن فن الأداء بالإلقاء أو بالغناء الفردى قد أصبح فناً آخر قائماً بذاته، ربما عن طريق رواة الشعر والمغنيين المنشدين القدامى، حيث أصبح التعبير تعبيراً بالصوت الموسيقى.

ولكن التعبير بالحركة الإيقاعية أو الرقص ربما لم يصبح فناً لـه تـاريخ إلا فى عصور متأخرة إذ كان الرقص فنا مـن الفنـون الأدائيـة التلقائيـة التـى يعبر بها كـل شـعب مـن الشـعوب عـن أفراحـه وأحزانـه علـى مـدى تاريخـه الطويل، يضيف إليه عصر أو يختزل منـه عصـر آخـر ثـال. ولكـن الخطـوط العريضة للحركة التعبيرية من حيث الغرض والمحتوى ربما ظلـت واحـدة عـبر عصور أمة من الأمـم حيـث عـدّه العلماء فـى عصرنـا الحديـث فنـاً مـن فنـون (الفولكلور)

غير أن المسرح من حيـث الشـكل يجمـع بـين فنـون التعبـير الصوتـى والتعبير الحركى وفنون الحرف الأخرى كالتنكر بالملبس وبالأصبـاغ والمسـاحيق والشعر وواقعية التصوير بالمناظر المجسدة أو المجـردة رسمـاً وتشـكيلاً وزخرفـة موحية بالجو وبالبيئة وأصواتـاً مؤثـرة وحيـلاً آليـة أخـرى، وتقنيـات عصريـة (كأشعة الليزر وفن الجرافيك) .. إلخ) .

إذن فذيوع فن المسرح وبقاؤه مرتهن بوفائه بإحتياج الإنسان إلى وسـيلة حاضرة التأثير فى تعبيرها عنه وعن مجتمعه وعن فكره وفلسفات عصره وعالمه. وإلا فما كان يمكـن أن يسـتمر فـن المسـرح فـى عصـر الوسـائل الإعلاميـة غـير التقليدية التى يتوّجها القمر الصناعى وغيره من وسائل الاتصال التى يزخر بها عالمنا المعاصر .

وعلى ذلك فلا معنـى لـما طرحـه مؤخـراً فـى مصـر الكـاتب المسـرحى فريدريش دورينمات – عند زيارته لها منذ خمسين عاماً قبل الآن – من (أن فن المسرح قد أصبح الآن متحفياً). لأن عنصـر الحضـور فيـه دفء المشـاعر وحيـاة الفكر تحقيقاً لتأثر فورى متبادل بين مؤدٍ ومتلق، بين مرسل ومسـتقبل، ليكـون اقتناع أو رفض عن خبرة وتمثّل حى .

فضل مصر البطلمية على فن المسرح :

يحفظ لنا تاريخ الأمم دور مكتبة الإسكندرية القديمة فـي الحفـاظ علـى أكبر عدد ممكن من النصوص المسرحية اليونانية القديمة من نصوص إسيخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وأرستوفانيس ومیناندر، ونصـوص تورانتـوس الرومانيـة تلك التى مثلت على مسارح الإسكندرية فى العصر البطلمى، والعصر الرومانى، حيث ضاعت كل النصوص اليونانية بعد انهيار الحضارة الكلاسيكية متمثلة فى اليونان واشتبكت معها حضـارة الرومـان التـى جـرت فـى مجراهـا مـن حيـث الشكل، واشتطت من حيث الفتوحات العسـكرية والمسـتعمرات شـرقاً وغربـاً . لذلك فقد عرفِ العالم المسرح بوساطة نصوصه التى حفظتها مكتبة الإسكندرية وبقايا آثار بلدة (كوم شقاو ناحية مركز (طما) بصعيد مصر، ثم نقلت فيما نقـل من مخطوطات إلى أوروبا عن طريق الأندلس .

فضل العرب على فن المسرح :

يحفظ لنا التاريخ أيضاً أن مدرسة الإسكندرية التى انهارت بعد الحكـم الرومانى وخاصة فى مرحلته الحاسمة فى المسـتعمرات الشـرقية وخاصـة مصـر بعد انتصار أكتافيوس قيصر على أنطونيو وكليوباترا وتسميته لنفسه "بالإمبراطور أوغسطين" وبعد أن احترقت المكتبة مرتين الأولى فى عـهد كليوبـاترا علـى يـد جند قيصر صرفاً للسكندريين عن مؤامرة قتله، ومرة فى عهد عمرو بن العاص فقد انتقلت المدرسة إلى (حوران) فى الشام، ثم انتقلت إلى جند يسابور فى بلاد فارس بعد الفتح الإسـلامى لهـا وفـى عصـر العباسـيين الأول . وبفضـل حركـة الترجمة من اليونانية القديمة فقد ترجم متى بن يونس كتاب (الشعر) لأرسطو، وهو كتاب حـوى فنـون الشـعر: أصولهـا وشـروطها وأنواعـها: الغنـائى منـها والملحمى والتعليمى منها والدرامى. كما ترجمه ترجمة مختصرة المعلـم الثـانى- بعد أرسطو- الفيلسوف العربى ابن سيناء، وكذلـك ترجمـه الفـارابى فيلسـوف العرب .

أما الترجمة التى نقل عنها العالم الغربى كله فقد كـانت ترجمـة (ابـن رشد) الفيلسوف العربى الأندلسى . والأندلس كما هو معلوم كانت حلقة الوصل بين حضارة القدماء والحضارة الأوروبية الحديثة . فـأبن رشـد صـاحب الفضـل على الغرب فى كثير من العلوم الفلسـفية والأدبيـة التـى نقلوهـا بعـد أن أجـاد العرب فهمها والإضافة إليها. أو تأليفها وابتكارها .

وظيفة المسرح بين التعبير والتأثير:

المسرح فى أصل تسميته العربية جاء من فعل (سرح) على وزن (فعـل) وسرح هى: فعل الغياب عن المحيط الخارجى لمن حدث منه السرحان . ومنـه سرح فهو سارح سرحاناً. واسم المكان من سرح هو مسرح على ذلك فإن مسرح معناها: المكان الذى يجرى فيه خروج الفنان عن أصل حاله فى الواقع ودخوله فى أصل حال شخصية يعايشها فكراً وصوتاً وحركة وشعوراً مـع فـهم طبائعـها وعلاقاتها ودوافعها أو محاولته ذلك عن طريق عنصـر الخيـال وفـن التخييـل. الذى يتملكه بعد خبرة .

وربما كانت تسمية المسرح المشـهورة فـى مصـر حتـى السـتينيات هـى (المرسح) نتاجاً للكلمة العربية (مرزح) وهو المكان الذى يرزح فيـه الشـخص أى يبذل مجهوداً على أن كلمة مسرح هى على الإطلاق مكان جريان الأحـداث. فأنت تقول مسرح الجريمة ومسرح الصبا للتعبـير عـن مكـان ارتبـط بذكريـات الطفولة واللعب .

والأوروبيون الإنجليز يطلقون على المسرحية (لعبـة Play) واللعـب مـن اللُعاب وهو سائل جارٍ فى الفم ينقل الطعام ويجدد رائحـة الفـم ويحـافظ علـى الخلايا ويسهم فى عملية الهضم . وأظن أن العرض المسرحى هو مثابـة اللَعـب فى حياة الإنسان جمعاء .

وإذا كان المسرح لعبة إنسانية، لعبة لفكر الإنسان ولمشاعره ولهواجسـه ولدوافعـه. فـلا شـك أن حجـم الامتـاع فيـها يكـون أكـبر. أو يشـكل الغـرض

الأساسى . ولكن اللعب الفكرى ينمى القدرات العقلية. واللعب الشعورى يقوى المشاعر والروابط الوجدانية واللعب الحركى ينمى الجسم ويجدد مرونته وحيويته، ويتوّج كل ذلك باللعب الخيالى إذ هو جماع القدرات الحركية (الانفعالية والشعورية والإدراكية) وهو راعيها ومطورها نحو القدرات التخييلية، وفى التخييل يكمن إمتاع المخايل (الفاعل) والمخايل (المفعول به) . ومن ثم يكون التأثير سريعاً . فالمسرح لعب الصغار يطهر نفوسهم وينقيها وينمى قدراتهم الحركية الجسمية والإدراكية والحسية أو الشعورية ويؤاخى بينهم. فكيف إذا اقترن اللعب بالفكر وبالحوار عند الكبار ألا يفعل الشئ نفسه ؟

إذن، فالتعبير سابق على التأثير فى المسرح والتعبير غرضه التأثير لا شك. أما فى الوسائل الإعلامية فإن التأثير يراد له أن يتحقق عن طريق نقل الفكرة أو الصورة، أو المعلومة نقلاً يستهدف المضمون أولاً وأخيراً . وما الشكل إلا إطار خارجى لا تنتظمه دماء المضمون ولا تجرى فى مجراه ولا تلتحم أو تمتزج بخلاياه . من هنا فلا حياة ولا دفء، لأن التصوير فيه مجرد نموذج أو شاهد هدفه توكيد المعلومة أو تدعيمها بحيث تؤثر تأثيراً إدراكياً مباشراً فى المتلقى . هى رسالة تعتمد فى تصديقها على الشاهد أو المثل أو الاقتباس، أى أنها عنصر مساعد على تصديق المعلومة أو الخبر . وفى محاولة توظيفها لصنع رأى عام، إذا ما ارتبطت الرسالة بعدة أجهزة إعلامية وانتظمت فى خطة محكمة متكررة الإرسال المتنوع اللحوح بالصورة والكلمة والمقال والحديث والحوار والتحقيق الصحفى فى الجرائد وفى الإذاعات المسموعة والمرئية وفى التصريحات . لكنها أبداً تكون بعيدة عن الوجدان، بعيدة عن الحضور. لأنها مباشرة ومعلومة الهدف. تماماً مثل مباراة فى كرة القدم معلومة النتائج فريق يلاعب الآخر وأحدهما سوف يكسب المباراة، وليس الفن كذلك. وليس المسرح هكذا.

مرحلة النشوء:

المسرح فن من الفنون الوافدة إلى وطننا العربي . عرفناه بعد الحملة الفرنسية على مصر. عن طريق الفرق الفرنسية التي جاءت لترفه عن جنود نابليون في وقت خلافة كليبر له- على نحو ما ذكره عبد الرحمن الجبرتي - وكان الجمهور مقصوراً على الفرنسيين من جنود ومدنيين ممن قاموا بالحملة في عام ١٧٩٨م

لكن يعزى الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي والأوروبي بشكل عام للبناني مارون النقاش. الذى قدم - بتصرّف - في حديقة منزل الأسرة مسرحية (البخيل) للكاتب الكوميدى الفرنسي الشهير "موليير" ثم تبعها ببعض العروض المستلهمة عن قصص عربية تراثية

مرحلة الارتقاء:

من المعلوم أن الشئ ينشأ بالاستزراع أو الاستنبات أو بالنقل أو بالغرس، ثم ينمو حالة ما يجد رعاية واهتماماً خاصاً والمسرح بوصفه لوناً من ألوان النشاط الشعورى، والحسي والحركي (الجسمي) والفكرى أو الذهني الذى انبنى على ملكة الخيال وعلى غريزة المحاكاة في حالتها الفنية وليس في حالتها الطبيعية (المحاكاة الفنية) وانبى على انتخاب عدد من القيم يصورها خلال أحداث بشرية ذات صراع نامٍ في حيز مكاني وزماني بوسيلة الحوار الذى يقوم أول ما يقوم على قدرة متميزة في التعبير المتميز من فرد إلى فرد آخر في مشهد درامي أى قائم على الأفعال وردود الأفعال المتنامية بعلاقاتها المتشابكة ودوافعها وفى تكثيف شديد يفى بحاجة الشخصية المسرحية لتعبر عن نفسها بنفسها شريطة خلوص الكاتب إلى ما هو جوهرى لديها (لب ما تريد قوله) مع الأخذ في الاعتبار أن يكون ذلك كله محبوكاً في نسيج العمل الدرامي ككل .

وعلى ذلك، فإن رواد المسرح في العالم العربي من أمثال (النقاش وصنوع والقباني وفرح أنطون والحكيم ولطفي جمعه وتيمور وغيرهم) قد عانوا معاناة شديدة في تملك الصيغة المسرحية .

الصيغة المسرحية العربية
بين مرحلتى النشوء والترقى

حينما نتكلم عن تملك الصيغة المسرحية، فإننا إذن نتكلم عن مراحل متعددة، ومتباينة، ذلك لأن تملك الشئ يعنى عدمية حيازته من قبل. وتملك شئ من الأشياء يستلزم جهداً وتحصيلاً ومعاناة، خاصة إذا كان هذا الشئ هو الفن فى بلد ترفض الفنون وتعتبرها غير مشروعة أو غير شريفة.

ونحن لا نذهب بعيداً إذ نقول ذلك، فبنظرة سريعة إلى أول نص مترجم من كتاب (الشعر) لأرسطو، وهو أول كتاب فى أنواع الشعر ومنها الشعر الدرامى قد ظهر إلى الوجود فيما يقارب مائتى السنة قبل ميلاد المسيح، وقد ترجمه إلى اللغة العربية (متى بن يونس) أحد كبار المترجمين فى العصر العباسى الأول على عهد المأمون وعنها عرفته لغات العالم. وقد كان متى بن يونس- سريانى الجنس- وسوف يجد الناظر إلى تلك الترجمة أنه قد ترجم لفظة ممثل فجعلها المنافق، وترجم التمثيل فجعله الجهاد؟ فأى جهاد ينتظر من منافق؟ ناهيك عن ترجمته للكوميديا على أنها المدح وترجمته للتراجيديا على أنها الذم. والمدح والذم فنان شعريان لدى العرب إنتاج وافر منهما ولا حاجة لهم بنماذج من أمم أخرى غير عربية، خاصة وأنها جهاد منافقين.

على أننا نخلص مما تقدم إلى أن المسرح كان فناً وافداً، والوافد يحتاج إلى تعريف حتى ينظر فى أهمية نقله أو ترجمته من عدمها، حتى ما يترجم منه فإنه يخضع لمزاج الناقل أو المترجم ولا يخضع بالضرورة لمزاج المجتمع كله أو لمزاج غالبيته.



الفصل الثانى

حيرة النصُ المسرحى في رحلة الترجمة

المسرح مترجماً في العالم العربي:

يرى بعض المفكرين الفرنسيين أن ترجمة الأدب خيانة . ومع ذلك فإن الترجمة كثيراً ما تكون هي الطريقة الوحيدة التي يمكن بها نشر فن من الفنون الأجنبية أو علم من العلوم . ولم تكن هناك طريقة غير الترجمة ينقل بها فن المسرح على أساس أنه فن وافد بالنقل من أصوله الأوروبية اليونانية في أصل نشأتها . والنقل تصحبه مشاق أولها وجود الألفاظ المتقاربة في اللغة المنقول منها وفي اللغة المنقول إليها إلى جانب وجود تقارب في القيم وفي التعبيرات الشائعة والفكر والحالات المزاجية العامة عند النقل عن طريق الاعداد أو عن طريق الاقتباس. هذا بالإضافة إلى أهمية تقارب إيقاع لغة الترجمة من لغة الأصل مع الحفاظ على خصوصية التعبير الذاتي وفق كل شخصية درامية على حالة رسمها الدرامي كما وضعها المؤلف . وهذا يستوجب أن يكون المترجم في حالة معايشة للشخصيات المسرحية التي يجسدها في لغة غير لغتها التي كتبت بها أو التي اكتسبتها من خبرة مؤلفها بحالاتها المزاجية الذاتية ووضعها الاجتماعي، وحالتها الجسمية، وهما حالتان تشكلان معاً حالتها المزاجية التي تظهر في حوارها المجسد لأفعالها ومشاعرها وفكرها وقيّمها متشابكة مع غيرها فكراً وقيمة ومشاعر وأفعالاً .

ولا يمكننا القول: إن رواد الترجمة للمسرح العربي قد تملكوا الأداة الكافية أو نفذوا إلى جوهر العملية المسرحية في مجالات إبداعه التأليفي بحيث يعطوننا ترجمات تفي بحق النص الإبداعي والنفسي، ربما لأن بعضهم كان متخصصاً من حيث دراسته لفرع من فروع الدراسات غير المسرحية. بل ربما غير الأدبية أو النقدية أو حتى اللغوية . هذا إلى جانب القدرة على معايشة كل شخصية مسرحية على حده، بحيث يجد لها الصورة اللغوية والحركية الملائمة لصورتها في النص . وهنا تكمن الإشكالية، إذ يقحم كثير من المترجمين أساليبهم وتعبيراتهم اللغوية الخاصة أو التي شهرت في مواطنهم عن

شخصيات مسرحية عالمية، ويبالغ البعض فى اصطناع الأسلوب البيانى وألوان البديع بما يضر بالشخصية ويصيبها بالترهل اللفظى والانتفاخ اللغوى فتظهر على غير حقيقتها، وعلى غير ما يحيط بها من عناصر بيئية ومشاركة اجتماعية فيها موضوعية تفضى إلى الإقناع عبر الإمتاع .

ويذكر لنا تاريخ المسرح العربى بعضاً من رواد الترجمة لنصوص مسرحية أوروبية من لغاتها إلى لغتنا العربية منهم أديب إسحق ومنهم إبراهيم رمزى ومنهم خليل مطران ومحمود محمود. نجيب الحداد. سليم النقاش. القبانى. محمد عفت، أحمد علوش، طانيوس عبده. محمد حمدى، محمد السباعى، عبدالملك إبراهيم، إسكندر جرجس. عبداللطيف محمد. سامى الجريدينى، محمد عثمان جلال .

غير أن حركة الترجمة التى شهدتها فترة الستينات فى مصر وفترة السبعينيات والثمانينيات، فى كل من: العراق والكويت، تلك التى صاحبتها نهضة الطباعة والنشر لكل ما هو مسرحى مما وقعت عليه يد متخصص دارس للمسرح أو للأدب وفنونه، فقد وفّقت أيّما توفيق فى ترجمة النص المسرحى الأجنبى إلى اللغة العربية . ويذكر لنا تاريخ ترجمة المسرح فى لغتنا العربية أسماء منها: عبد الرحمن بدوى، لويس عوض. عبدالقادر القط، فؤاد دوارة، محمد عوض محمد. طه حسين. حسين مؤنس. محمد صقر خفاجه، رشاد رشدى، فايز إسكندر، فتحى العشرى. جلال العشرى. أنيس منصور. صلاح عبد الصبور، عبد الغفار مكاوى، وحيد النقاش، نعيم عطية، إسماعيل محمد إسماعيل، كمال ممدوح حمدى، نادية كامل. عبدالمعطى شعراوى وأحمد عتمان ويسرى خميس ومحمد عنانى. حمادة إبراهيم . نبيل الألفى وكمال عيد وغيرهم .

ويكفى للدلالة على الجهد الكبير الذى بذله مترجمو النصوص المسرحية أو مترجمو الدراسات المسرحية أن نعطى مثلاً لنموذجين من نماذج الترجمة لنص واحد ترجمه مترجمان عربيان وهو (مكبث) لشكسبير الشاعر الإنجليزى

المبدع حيث ترجم خمس أوست ترجمات مختلفة. وكذلك نص (يرما) للشاعر المسرحى الأسبانى "لوركا" الذى ترجم ترجمتين عربيتين:

(نموذج للترجمة الأولى)

(أرض معشوشبة بقرب فوريس . إبراق وإرعاد) (تدخل ثلاث ساحرات).

الأولـــــــــى: من أين مجيئك يا أختى .

الثانيـــــــــة: كنت أقتل خنازير .

الثالثـــــــــة: وأنت يا أختى .

الأولـــــــــى: كانت امرأة ملاح تحمل فى حضنها كستناء، وتقضم، تقضم، تقضم، فسألتها شيئاً منه فطردتنى قائلة: "اغربى يا ساحرة" إن زوجها قد سافر إلى "حلب" ليكون ربّانا بدجلة، سأركب الغزبال معلقة إليه، وسأعمل سحرى كما يعمل الفار نابه، قرضا، قرضا، قرضا .

الثانيـــــــــة: وهبتك ريحا عاتية .

الأولـــــــــى: لك الشكر .

الثالثـــــــــة: وأنا أمنحك ريحا ثانية .

الأولـــــــــى أما سائر الرياح فهى لى. كما أن لى مراسى السفن وسائر الأماكن المرسومة فى خرائط البحار . سأدعه جافاً كالتبن، لا يعلق النوم ليلاً ولا نهاراً بأهداب جفنية، حياته حياة الطريد المحروم يظل يضعف وينحف، ويذوب تسعة أسابيع مكررة ، تسع مرات يأبى القدر أن تغرق سفينته، ولكنها تستمر عرضه للأمواج بلا انقطاع. أنظرى ما يدى ؟

الثانيـــــــــة: أرينا .. أرينا

الأولـــــــــى: إبهام ملامح قد غرق فى يوم وصوله إلى وطنه . (تسمع

الطبول)

الثالثـــــــــــة : الطبول .. الطبول. مكبث يقترب .

النموذج الثانى لترجمة الفقرة نفسها

من المنظر الأول .. الفصل الأول لـ "مكبث"

(مكان من الصحراء .. رعد وبرق .. تدخل ثلاث ساحرات) :

الساحرة الأولى :

متـــى نلتقـــي بعـــد نحـــن الثـــلاث

أفي الرعد والـبرق، أم فـي المطـر ؟

الساحرة الثانية :

هنـــالك تحـــت صليـــل الصـــوا

رم، والجيـــش يـــهزم أو ينتصـــر

الساحرة الثالثة :

سيحـــــــدث ذاك قبيـــــــل

الغـــروب

الساحرة الأولى

وأيـــــن المكـــان ؟

الساحرة الثانية :

لفيـــــف الشجـــــر

الساحرة الثالثة :

هناك لنلقى على المرج مكبثَ

الساحرة الأولى .

أحضَر شمطـاء، فيمن حضر

الساحرة الثانية :

إلا قـــد نـــادت الضفـــدع

الساحرة الثالثة :

إذا هيــا بنــا نســرع

لا شك أن ترجمة خليل مطران أكثر سلاسة إذا جاءت نثراً. وبعيدة عن تكلف اللغة الشعرية العمودية، غير الملائمة للأداء المسرحى لكثرة الرنين الموسيقى المصاحب لبحورها وأوزانها الشعرية . وهى ترجمة أمينة على عكس ترجمة عامر محمد بحيرى التى حذفت المشهد الذى يصور الجو النفسى للمسرحية، ويقدم تقديماً دراميا مناسباً لما سوف يلى من أحداث .

غير أن الترجمة الثالثة للنص نفسه على يد جبرا إبراهيم جبرا قد جاءت فى لغة نثرية مغايرة للغة التى استخدمها مطران، وهى من جهود جبرا إبراهيم جبرا ولا شك أنها أكثر انطلاقا وسلاسة من الترجمة الأولى .

والنماذج كثيرة فى مجال ترجمة النص المسرحى بأكثر من مترجم من منابع ثقافية مختلفة عن سابقتها، ومنها ترجمة وحيد النقاش لمسرحية (يرما) للشاعر الأسبانى لوركا، التى ترجمها فى مصر وحيد النقاش، وترجمها فى تونس توفيق عاشور

نموذج من ترجمتين مختلفتين

لنص مسرحية (يرما) لـ "لوركا"

النموذج الأول للترجمة	النموذج الثانى للترجمة
نينانانا . نينانانا	للصبى النائم
نينانانا . نينانانا	للصغير الراضع
نبنى عشا فى الحقول	فيه نستخفى معا
ثم نجرى فيه نختبى	سوف نبنى مزوداً
يرما : خوان أتسمعنى يا خوان ؟	يرما : خوان، أأنت هنا يا خوان ؟
خوان : إننى قادم	خوان : إننى آت
يرما : لقد حان الوقت	يرما : لقد حان الوقت

خوان: هل مرت القطعان ؟

يرما: مرت منذ حين

خوان: إلى اللقاء (يمضى للخروج)

يرما: ألا تأخذ كوباً من اللبن ؟

خوان: ولماذا ؟

يرما: إنك تعمل كثيراً وليست لديك القوة الكافية لتحمل العمل الكثير

خوان: إن الرجال يجب أن يزدادوا نحولاً لكى يزدادوا قوة

يرما: ليس أنت . لقد كنت على غير ذلك تماماً عندما تزوجنا . أما الآن فوجهك أبيض كما لو كانت الشمس لا تلمسه قط . لقد كنت أحب أن أراك تمضى للسباحة فى النهر وأن أشاهدك تصعد إلى السطح عندما يتسرب المطر إلى الدار، وها قد انقضى أربعة وعشرون شهراً على زواجنا وأنت فى كل يوم يزداد حزنك ويزداد نحولك كما لو كنت تنمو إلى الوراء .

خوان: هل مرت الثيران ؟

يرما: مرت

خوان: إلى اللقاء (يتأهب للخروج)

يرما: ألا تتناول كأساً من الحليب؟

خوان: ولماذا ؟

يرما: إنك تعمل كثيراً وليست لك قوة المقاومة

خوان: إن الرجال الذين تبقى أجسامهم نحيفة يصيرون صلبا كالفولاذ

يرما: لست منهم . لقد كنت عند زواجنا . أما الآن فوجهك مبيض كأن الشمس لا تلمسه أبداً . كنت أود أن أراك تذهب للسباحة فى النهر وتتسلق السطح عندما يتسرب منه ماء المطر إلى الدار مضت أربعة وعشرون شهراً على زواجنا وأنت فى كل يوم أكثر حزنا وأشد نحولا كما لو كنت تنمو إلى الوراء .

خوان : هل انتهيت ؟ خوان : انتهيت ؟

ولو تأمل دارس مسرحى النصين المترجمين عن نص (يرما) الأصلى، لوجد اختلافاً فى أجرومية لغة كل مترجم عن الأخرى، الأمر الذى لو وقع بين يدى ممثل واحد يدرس الدور فى كلا النصين المترجمين عن الأصل لاختلف الأداء التمثيلى تبعاً لاختلاف مقاطع العبارة ومزاجية اللغة هنا وهناك . ليس هذا فحسب ولكن تناول ناقد موضوعى لكل من الترجمتين سوف يختلف أيضاً . فنظرة فاحصة للإرشاد فى بداية المسرحية تعطى ترجمة توفيق عاشور (التونسى) دلالات لا تعطيها ترجمة وحيد النقاش (المصرى) للإرشاد نفسه .

الإرشاد الافتتاحى فى ترجمة النقاش	الإرشاد الافتتاحى فى ترجمة عاشور
"عند ارتفاع الستار تبدو يرما نائمة، وعند قدميها توجد سلة عملها"	عند رفع الستار تبدو (يرما) نائمة وعند قدميها سلة خياطة"

فإنك لا تستشف رمزاً فى نص الإرشاد فى ترجمة وحيد النقاش، على حين أن الرمز موجود فى نص الإرشاد من ترجمة توفيق عاشور، الرمز فى وجود سلة الخياطة حيث رتق كل تهتك فى نسيج الأسرة، وموضعها عند قدمى الزوجة له مغزى، حيث الرتق فيما أصاب هذه الأسرة يبدأ من المعاشرة الزوجية. وربما كان فى ارتباط ذلك من لفظة الحلم حيث تحلم الزوجة براع يمسك بيد طفل فى ثوب أبيض، ودلالة الراعى حيث إنه المسؤول عن القطيع. وهو هنا رمز للرجل راعى أسرته . والجزء الأول من الرمز (سلة الخياطة) مرتبط ببقية عناصر الصورة، ولكن ترجمة النقاش (توجد سلة عملها) أخفت أحد عناصر الصورة الرمزية .

وفى مسألة الحوار فإن سؤال (يرما) فى بداية المسرحية عند النقاش يختلف فى دلالته عند عاشور:

ت. النقاش: "يرما: خوان، أتسمعنى يا خوان"

هذا معناه أن خوان موجود .

ت. عاشـــــور: "يرما: خوان، أأنت هنا يا خوان ؟"

هذا سؤال استنكارى، فيه دلالة عدم وجوده أدبياً أو معنوياً مع وجوده مادياً . لذلك يكشف عن المسكوت عنه : رفض الزوجة لسلوك الـزوج وهـو مـا انبنى عليه حواره بعد ذلك، فـهو غـير موجـود وجـودا كـان عليـه فـى بدايـة زواجـهما- مما ترتب عليه- فى نظرها- حرمانهما من طفل، يولد لهما- مع أن العيب عيب طبيعى منه هو .

على ما تقدم فقد كانت لترجمـة النـص المسـرحى مخاطرهـا الكـبرى، حيث لا يراعى المترجم طبيعة الأداء التعبيرى الصوتى الذى نيط بفنـان يتـذوق اللفظة فى إطارها خلال الجملة ودلالات العبارة أو الصـورة الأدبيـة والحياتيـة للشخصية الدرامية التى يجب أن تكون لها لغتها الذاتية على نحو ما أوضحنا . ولنا فى ترجمات الأساتذة الكبـار الذيـن يجيـدون الأدب بلاغـة ورصانـة ولا يلتفتون إلى أن الحوار المسرحى يجب أن ينساب بين يدى الممثل الذى يجسده لينساب بدوره بين أحاسيس المتلقى فيمتعه ويقنعه ويحرك ضميره .

وعلى ذلك أيضاً فقد تطورت لغة الترجمة فى النـص المسـرحى بمضـى الوقت، وبمعايشة المترجمين لخشبة المسرح من فوق منصته وخلـف (كواليسـه) وليس من وراء المكاتب فى مدرجات أكاديمياتهم .

تعقيب منهجي :

شكلت ظـاهرة الإعـداد. وظـاهرة الاقتبـاس البينـة الأساسـية للمسـرح العربى فى بداياته الأولى. جنباً إلى جنب مع ظاهرة الترجمة. وشكلت الظواهـر الثلاث كيان حركة النص المسرحى فى البلاد العربية، منـذ عـرف العـرب فـن المسرح .

ولا شك أن دراسة حركة النص المسرحى فى بلد من البلـدان، أو عنـد أمة من الأمم لا تقتصر على النص المؤلف وحده، ولكنها للضرورة تمهد لدراسـة النص المؤلف بالوقفة المناسبة لفهم تطور تقنيات فن الكتابة المسرحية فـى ذلـك البلد أو عند تلك الأمة، وعند مراحل هذا التطور بدءاً من حركة ترجمـة النـص المسرحى الأجنبى، وضروراتها الموضوعية والذاتية، وانتهاء بدراسة دورهـا فـى إرساء الفن المسرحى فى هذا البلد أو ذاك، علـى أرض ثقافـة محليـة أو قوميـة ملائمة. ودراسة مدى ملاءمة ثقافة المختصين أو المهتمين بالمسـرح أو الشغوفين به– آنذاك– بوصفه فناً جديداً عليهم، أو على بيئتهم المحلية . وكذلك دراسة نتائج حركة الترجمة وآثارها .

وهذه التراجم التـى تنوعـت، وتعمقـت، تكتسـب إلى صـف المسـرح محـاولات للكتابة الناشئة بأسلوب التقليد، إذ يستخدم بعض الموهوبين، الذين أفادوا مـن الترجمات المنشـورة لنصـوص مسـرحية أجنبيـة، حـين لاحظـوا أسـاليب هـذه النصوص. وطرق كتابتها، من واقع قراءاتهم المتأنيـة والمتتاليـة لنصـوص سـرى تأثيرها فى دمائهم، أو من واقع فهمهم لبعض الدراسات المسـرحية المترجمـة. التى كتبها بعض كبار المبدعين العالميين أنفسهم[(١)،(٢)،(٣)،(٤)،(٥)،(٦) (٧)]
مما جعل بعضهم يركن إلى فكرة مسرحية من تلك المسرحيات المترجمـة. أو إلى عدد من الشخصيات[(٨)،(٩)،(١٠)،(١١)،(١٢)] أو يركن إلى الحدث الرئيسى فيها. أو إلى أسلوب كتابتها[(١٣) (١٤)،(١٥)،(١٦)] أو إلى أى مـن هـذه العنـاصر أو الارتكـان إليـها مجتمعة[(١٧)،(١٨)،(١٩)،(٢٠)].

وكلما كانت الموهبة لدى صاحب المحاولة عميقة وأصيلة. وكانت معايشته لعناصر النص الذى كرس له جهده. ومهد فكره. وهيأ مزاجه لصياغته. كانت التجربة أقرب إلى الإبداع منها إلى التقليد[٢١].

إذن، فالمسألة تبدأ بالميول، ثم يليها الإطلاع، والفهم التدريجي. ثم الكامل- فى محاولة لكسب خبرة بالكتابة- ثم بمحاكاة هذا الأسلوب. أو ذاك[٢٢].

ومحاكاة الأساليب لا تعدو أن تكون نوعاً من الاقتباس، لعنصر أو أكثر من النص الأصلى . أو أن تكون أشد قرباً من الأصل، وأكثر التصاقاً به، فتكون إعداداً للنص نفسه بينما تشكل محاكاة الصفات أصل الإبداع التأليفى والأدائى.

ومما تقدم نلاحظ أن الاقتباس والإعداد أمران مختلفان[٢٣]،[٢٤]. وإن خلط الكثير من الباحثين والدارسين بين المفهومين، وهو أمر سوف أعرض له لاحقاً .

هدف البحث :

قصدت من وراء هذا البحث، دراسة حركة النص المسرحى المترجم. لتقييم لغته قياساً على قيامها بتحقيق الأثر الدرامى المطلوب الذى سعى إليه كاتبها المسرحى من عدمه . هذا إلى جانب وضع حدود منهجية فاصلة بين حركة الاقتباس فى المسرح العربى وحركة الإعداد المسرحى. فى حالة ثبوت فروق أساسية بين المفهومين وذلك نوع من محاولات تأصيل المصطلح المسرحى فى الدراسات العربية .

إشكالية البحث :

مما تقدم، تتضح لى ضرورة تحديد مفهوم الاقتباس. ومفهوم الإعداد بما لا يستدعى الالتباس، خدمة لمجالات البحث المسرحى. حيث تندر دراسة مناهج البحث المسرحى أو تنعدم، وحيث تختلط مناهجه بمناهج البحث الأدبى. مع أن المسرح ليس أدباً خالصاً. وليس فناً خالصاً. وليس حرفية

خالصة. وإنما هو كل هذه الفنون مجتمعة. ومستندة إلى ما يدعمها من فروع العلم الإنسانية والطبيعية والتكنولوجية المختلفة"[٥]

كذلك تتضح لى ضرورة مناقشة قضية الترجمة فى النصوص المسرحية. وذلك نظرا لمراجعة القائمين على إنتاجها على خشبة المسرح. حول تكرار ترجمة نصوص سبق أن ترجمت بغيرهم .

من هنا. فإننى أجد أنه من المهم للغاية فهم مبررات إعادة ترجمة ما ترجم من قبل، ومن ثم تقويم جهد الترجمة اختصاراً للوقت وصيانة للجهد. وإثراء لحركة الإبداع. وتمكيناً له من التأثير. وحفاظاً على المسرح بوصفه إنجازاً إنسانياً بعيد المدى .



الفصل الثالث

حيرة النص المسرحى مترجما

ترتبط قضية اللغة المسرحية المسموعة بعنصر الانسيابية ارتباطا وثيقا. بمعنى أن كل ما يصدر من أصوات على خشبة المسرح، لا بد أن ينساب انسيابا نحو وجدان المشاهد، خلال مصادر الصوت المعبرة، أو مصادره المؤثرة (البشرية والآلية)[٢٦].

والانسيابية هى جريان مكونات (المادة الصوتية أو الحركية) دون أدنى عائق من منبعه إلى مصبه، وهى تتحقق عبر اختيار مادة المرسل. (الحوار) المسرحى المعبر فى وضوح، وإيحاءات، وتكثيف، وشحنة درامية قابلة للتفجر على لسان الممثل، ومحملة بخصائص الاشتعال الذاتى، فور ما مستها لفكر الممثل، ومشاعره وأدواته، ليس بقصد تدمير الشخصية المسرحية، ولكن بغرض دفعها للحركة الملائمة تماما لمكوناتها وأبعادها (الجسمية والاجتماعية والنفسية) فى حالة كونها شخصية نامية[٢٧] حتى تكون الشخصية كتلة من المشاعر، فى حالة من التفاعل المتنامى، والساعى إلى تحقيق إرادة تلك الشخصية، وتمكينها من التعبير التام عن نفسها وعن طموحاتها ودوافعها وفكرها وقيمها وقضاياها بشروط المسرح، أو للتعبير عما وراء صفتها الاجتماعية أو ما ترمز إليه حالة ما تكون نمطية[٢٨].

وينجح الكاتب المسرحى القادر على الإمساك بزمام حرفته المدفوعة بموهبته وعلمه وخبراته واختياراته عند توظيفه لكل هذه العناصر لتخدم عمله الذى قد ينطلق من شخصية ما[٢٩]، أو يندفع وراء فكرة تلح عليه ليحققها بالمسرح[٣٠] أو يستغرقه جو ما ويهيمن عليه، فيجد نفسه هائما فى دنيا وأحداث ضبابية يجرى بها على الورق قلمه، دون توقف حتى النهاية[٣١] أو تجرى الأحداث وفق ما تجرى به الأفعال، فتحرك الشخصيات على الورق، أو تتحرك كما لو كان لهذا المؤلف رفقاء خياليون، كما هو الحال مع الكثير من الأطفال فى مراحل طفولتهم المبكرة[٣٢].

على أن أول اختيارات المؤلف المسرحى أو المُعِدّ أو المقتبس تبدأ بمعايشته لقضايا شخصياته ومشاعرها وفكرها وعلاقاتها ودوافعها ومسالكها الشخصية، مع القدرة على الانسحاب بعيداً؛ ليترك لتلك الشخصيات التى هى جزيئيات كيانه الإبداعى حرية التعبير عن ذواتها فى مسيرة تصارعها لتحقيق إرادتها ومشاعرها المتناقضة .

ولا شك أن المؤلف هو أكثر هؤلاء المبدعين إبداعاً، لأنه أكثرهم حرية . ولكن المترجم هو أكثر تقيداً بالنص، إعمالاً للأمانة من ناحية، ومواءمة مع البيئة التى يترجم لها ذاك النص لتستقبله فيؤثر فيها إمتاعاً وإقناعاً[٣٣]، لذلك كثيراً ما لا تكون الترجمة مطابقة للأصل، إذ تكون ترجمة فيها بعض التصرف- تفسيرية- غير أن الذى يحكم هذه أو تلك فى المسرح هو إنسيابية الأداء فى اللغة الأقرب إلى الأصل وإلى بيئة التلقى الحاضر.

والحوار أهم وسيلة تعبيرية فى المسرح[٣٤]،[٣٥] إذ به تتحدد الصورة الدرامية والصورة المسرحية، حالة حركته سمعاً عن طريق الصوت، وحركة الممثلين، وتتحدد المؤثرات به – معه أو ضده – .

ومع أن الكتابات عن فنون الحوار كثيرة وغنية، مما جعل كتاب المسرح يتفاعلون مع تلك الكتابات النظرية بحيث يصبح الحوار سلساً وممتعاً ومنساباً ورناناً على ألسنة الممثلين، ومن ثم فى آذان الجمهور تبعاً لانسيابية ذلك الحوار على طرف قلم المؤلف أو المعد أو المقتبس، إلاّ أننا نفتقد إلى انسيابية الحوار – للأسف الشديد – فى أغلب الترجمات العربية للنصوص المسرحية العالمية .

وهذا ما دعانا إلى اعتبار موضوع ترجمة النصوص المسرحية من لغاتها الأصلية إلى لغتنا العربية (قضية) تحتاج إلى وقفة استقرائية تقييمية من ناحية، ومن ناحية أخرى تقويمية حتى لا تضيع جهود المترجمين سدى، خلف جهود مترجمين آخرين للترجمة الأولى، سواء أكانت فى اللغة الفصيحة أم فى اللهجة العامية، مثلما حدث مع ترجمات أستاذنا د.عبد الرحمن بدوى لمسرح

(لوركا)[٣٦] أو لمسرحيات "برتولت بريشت"[٣٧] التى أعاد ترجمتها من العربية الفصيحة إلى اللهجة العامية الشاعر المصرى صلاح جاهين، ولكن فى لهجة وسطية لا هى فصيحة ولا هى عامية خالصة- حتى وإن كانت مبررات ذلك العمل المعلنة هى رغبة المخرج سعد أردش فى أن يمس العرض الفئات الشعبية[٣٨] - إلا أن التبرير غير حقيقى. لأن الترجمة إلى العامية قد تمت حينما كان المخرج الألمانى (كورت فيت) من مسرح "البرلينر انسامبل" الذى أسسه (بريشت) موجودا، لإخراج (دائرة الطباشير) للمسرح القومى بمصر .

وظل سعد أردش مخرجا معاونا له حتى أنجز (فيت) كل متطلبات العرض ثم ضاق ذرعا بالبيروقراطية فرحل وورث أردش جهوده .

إن لغة الحوار المسرحى عند الترجمة من لغة إلى لغة أخرى يجب أن تكون لغة حوار مسرحى بمعنى أن المترجم، عليه أن يتوخى السلاسة والإمتاع والانسيابية[٣٩].

على أن ترجمة النص المسرحى من لغته الأجنبية إلى لغة أخرى شعرا، أمر يؤخذ بالحذر[٤٠]، ولكن ترجمة النص فى لغة الشعر العمودى- ذى القافية المزدوجة- مسألة تحتاج إلى وقفة متأنية . فلو نظرنا فى ترجمة د.لويس عوض لمسرحية إسيخولوس "[٤١]الصافحات" لظهر لنا الفارق فى طريقتى الترجمتين إلى الشعر العربى:

"الكاهنة: أول من أذكر فى صلاتى
من مجمع الأرباب والربات
بوافر الإجلال والمرضاة
آلهة الأرض، سنا حياتى:
نبية الربات والأرباب
كاشفة الغيوب والحجاب
وبعد أمنا جايا الرحيمة
تسخولنا هباتها الكريمة
أذكر بالإجلال فى صلاتى

ثميس نتها رعت بياتي
تقول فيها قصص الرواة
بأنها تربعت آمادا
في عرش أمها، تقي العبادا
وتقرأ المستور والمحجوب،
والنقش في الجباه والقلوب،
وهذه قد نزلت مختارة
عن عرشها لأمها الجباره
فيبا التي أنجبها التيتان،
المارد الثائر كالبركان،
من أمنا الأرض، جايا الرحيمة"[42]

يبدو لي أن الدكتور لويس عوض قد أراد أن يتبع طريقة شاعر الربابة المصرى. نظرا لبعض أوجه الشبه بين تلك الطريقة وهذا (البرولوج) أو التقديمة الدرامية فالكاهنة في هذا النص، تتعرض لموضوع مديح للآلهة . والموضوع- كما نرى- موضوعا ذا طابع دينى وهو يذاع على لسان (الكاهنة). وطبيعة الكلمات في هذه التقديمة تشبه في نسقها المنظوم بإيقاعاته ورتابته، طريقة المنشد في الموالد الدينية المصرية[43] فشاعر الربابة. أو المنشد يبدأ سرد قصته بالصلاة على النبي ﷺ[44]

(أول ما نبدى القول نصلى على النبى
نبى عربى وهادى للبرايا)

وكلام الكاهنة- هنا- يبدأ بالطريقة نفسها .

"أول من أذكر في صلاتي
من مجمع الأرباب والربات .."

أقول: لربما رأى المترجم أن طبيعة الموضوع وطبيعة الشخصية القائمة بتجسيده في هذه التقديمة الدرامية قريب أو مماثل لفن من فنوننا المحبوبة على المستوى

الشعبى. من هنا وجد أنه من الملائم ترجمة هذه التقديمة الدرامية على هذا الوجه .

وهذا الافتراض لو كان يمثل حقيقة تفكير د.لويس عوض. عند بدئه فى ترجمة هذا النص، فإنه يؤكد مدى حكمة هذا التفكير وحكمة الدفاع عنه. وهو ترجمة تقديمة درامية فى قالب فنى شعبى مصرى بأقرب ما يكون من القالب الفنى الأصلى. للأسباب التى ذكرت أنها شاخصة فى مادة التقديمة الدرامية فى المسرحية نفسها .

غير أن أداته إلى تحقيق تلك الترجمة على النحو الذى فكر به، لا تستقيم مع استخدامه للشعر العمودى المزدوج القافية، فهو غَيْر مناسب – هنا . وقد تكون اللهجة العامية أكثر قربا لوضع هذه التقديمة فى قالب انشادى شعبى مصرى. غير أن استخدام اللهجة العامية سوف يصطدم بأسماء الآلهة اليونانية، مما يوجد التنافر بين الأداة والمحتوى .

الشعر العمودى مزدوج القافية والمسرح :

منذ ترجم على أحمد باكثير مسرحية (روميو وجولييت) [٤٥] بالشعر المرسل. ومنذ شرع عبد الرحمن الشرقاوى[٤٦] فى كتابة المسرح بالشعر الحديث. وتبعه بعض الشعراء وأهمهم صلاح عبد الصبور[٤٧] هجر المسرح الشعر العمودى كوسيلة حوار للشخصيات المسرحية[٤٨] .

وإذا كان كل من شوقى وعزيز أباظه قد أفادا المسرح العربى بما ظفرا من مكانة شعرية فى عصرنا العربى الحديث والمعاصر – خاصة شوقى –[٤٩]،[٥٠] وعبر كل منهما بالشعر الدرامى عن قيم وقضايا مست المجتمع فى عصرهما، ووضعت حجرا أساسيا للمسرح الشعرى، بنى عليه كل من جاء بعدهما. فكتب مسرحية بالشعر. فإن شعراء المسرح العربى قد أنقذوا المسرح الشعرى من الركود بما استخدموه من صياغات شعرية حديثة ناسبت المسرح كثيرا .

ولا يفوت المتتبع لطريقة الشعر العمودى فى الحوار المسرحى. ملاحظة أنها تؤدى إلى صرف المتفرج عن متابعة الحدث. إذ يتحول اهتمامه عن الغرض الدرامى إلى موسيقى اللفظ، التى تعوق جريان الحدث. وتوقف تطوره. كما أنها تبطل عنصر التكثيف الذى هو أساس فى اللغة المسرحية. وفى الشعر أيضا- عندما يكون شعرا وليس مجرد نظم، كما حدث فى ترجمة د.لويس عوض- وهى أيضا تلجئ مستخدمها إلى الحشو الشعرى، ومن ثم الحشو الدرامى. وهذا يؤدى إلى الرتابة، والملل، مما يفقد العرض المسرحى عنصر الإمتاع، ومن هنا يصعب الإقناع والتأثير.

أما الشعر العمودى مزدوج القافية، حين يستخدم لصياغة الحوار المسرحى، فإنه يتحول بموسيقاه عن كونه وسيلة ليصبح غاية فى ذاته، دون أن تكون لذلك علاقة بأسلوب كتابة الحوار فى مسرح العبث[٥١].

ولربما اكتشف د.لويس عوض بنفسه بعد تجسيد مسرحية (حاملات القرابين) بإخراج "موزينيدس" المخرج اليونانى العالمى[٥٢] أن لجوءه للشعر العمودى مزدوج القافية فى ترجمته لتلك المسرحية، لم يكن ملائما للعرض المسرحى، وأنه أدى إلى ما عرضناه فى هذه الدراسة، إذ يقول:

"وبالنسبة للنص، فالحق إنى أحس أن ترجمتى له لم تصل إلى قامة هذا المخرج الكبير- تاكيس موزينيدس مدير المسرح القومى بأثينا- واعتقادى أنى لو كنت أعلم بمجيئه لإخراج المسرحية. ربما التزمت منهجا آخر فى الترجمة يجعل النص أكثر طواعية فى يديه"[٥٣].

إذن فالترجمة قد تمت تحقيقا لمنهج بعينه- كما افترضت فى بداية هذه الدراسة- منهج، وإن كان قد استند إلى عناصر موضوعية وأسلوبية فى فن المؤلف نفسه أو فى نصه إلا أن ثقافة المترجم قد تدخلت، وقدرت المنهج الذى يناسب وجدان بيئة تلقى النص "فايسخيلوس" دون بقية اليونانيين الكبار هو أكثرهم اقترابا من الينابيع الدينية للدراما" كما أن "اختلاط الفن بالدين فى مسرحياته جعل أناشيد الكورس هى العمود الفقرى فى أعماله"[٥٤].

كما أن الترجمة قد تمت على هذا النحو وفق حالة مزاجية للمترجم نفسه:

وتتضح قيمة الحالة المزاجية للمترجم من فهم هذه الفقرة من قول د. لويس عوض: "عندما أخرج كرم مطاوع[٥٥] بنجاح كبير مسرحية (أجاممنون) لاحظت أنه ركز على الجانب الغنائى المتمثل فى أناشيد الكورس وفى بعض المشاهد المأسوية دون أن يهتم الاهتمام الكافى بالحركة الدرامية . وبهذا تحول عرض (أجامنون) إلى سلسة من المشاهد الغنائية المتعاقبة والمنسجمة والمؤثرة بقوة الشعر أكثر مما هى مؤثرة بقوة الحركة الدرامية"[٥٦].

وقياسا على ذلك، فإن الافتراض الذى افترضه لمنهج د. لويس فى ترجمته لـ (الصافحات) وهو صب التقديمة الدرامية فى قالب منشد الربابة المصرى (المداح)، هو نفس منهجه فى ترجمته لـ (أجاممنون)[٥٧] وهو افتراض ثبت بالشواهد التى قالها بنفسه تعليقا على التجربتين . وسواء خطر بباله ذلك النهج أو ملاحظة تطابق الشكلين فى تعبيرهما عن فنين مغايرين أم لم يفكر فيه، فإنه لا يمنع من أن يكون قد استبطنه أو أحس بخبرته الوجدانية صلاحيته، دون قصد واع بمماثلة الشكلين، والغرض من استخدامها .

لكنى أرجح أن ترجمته لمسرحية (الصافحات): (حاملات القرابين) بالشعر المقفى المزدوج القافية، قد تمت تحقيقا لمنهج يوصله إلى هدف محدد أراده من وراء طريقته فى تلك الترجمة. وهو ماثل فى قوله:

"وقد حسبت أول الأمر أن كرم مطاوع سيخرج (حاملات القرابين)[٥٨] فأردت أن أعينه على عمله بإبراز الجانب الغنائى فى (حاملات القرابين) أكثر مما فعلت فى (أجاممنون) وبدلا من أن أتوسع فى استخدام الشعر المرسل لأساعد المخرج على إبراز الحركة المسرحية عمدت إلى التوسع فى القافية المزدوجة (الكوبليه)[٥٩] لإبراز الجانب الشعرى". فلما جاء موزينيدس لاحظت أول ما لاحظت أنه يوجه كل اهتمامه للحركة المسرحية دون الشعر وبالتالى

أصبحت القافية المزدوجة نوعا من القيد عليه تكبله في كل خطوة[٦٠] ولا شك أن نقد د.لويس الموضوعي لعمله هذا عمل عظيم يناسب عالما كبيرا، كما أن نقده الذاتي لنفسه بعدها يؤكد موضوعية العالم عنده:

"ولكن ربما أعود إلى نقد النفس، فأقول: إن الترجمة لم تكن فيها درجة كافية من إنكار الذات تتناسب مع عمل موزينيدس الكبير".

ولكن نقد الذات للذات نفسها لا يعفي من نقد الآخرين نقدا موضوعيا- على مر العصور- حتى وإن نقد الإنسان نفسه نقدا موضوعيا، ذلك لأن من وظائف النقد أن ينبه المبدع والمتلقي إلى محاسن العمل وإلى مساوئه، حتى تصح الكتابة، وتصح الفنون، ويصح الذوق، لذلك وجه المخرج أحمد عبد الحليم نقده إلى الترجمة إذ قال: المترجم الدكتور لويس عوض في ترجمته لهذا النص: "قد لجأ إلى بحور من الشعر العربي كان لا بد أن تؤدي إلى بعض الرتابة في أداء الممثلين"، كما كان المعنى أحيانا يترجمه بيت واحد لنجد بعد ذلك الكثير من الإضافات والاستطرادات التي حاولنا التخلص منها قدر الإمكان[٦١]. ويضيف إلى نقده فهمه للغة المسرح: "إنني أعتقد أن لغة المسرح وخصوصا لغة التراجيديات القديمة والمسرحيات الكلاسيكية تحتم أن تكون موضوعة في إطار الشعر الجديد أو الشعر الحر"[٦٢].

وربما وجدت في نقد د.القط ما شايعني في نقدي لترجمات د.لويس للمسرح. حيث يقول: "والحق إن النص لم يستطع أن يلتحم قط مع الإخراج والتمثيل والحركة المسرحية، بل ظل منفصلا يصك سمع المشاهد بصخبه وقوافيه المتتابعة الساذجة التي تشبه سجع الكهان وبمستواه الشعري الذي قلما ارتفع إلى مستوى اللحظة الشعورية"[٦٣].

ونستخلص مما تقدم أن الترجمة للمسرح عمل فيه من الحساسية الكثير. نظرا لأن الكلمات على المسرح تحتاج إلى ترجمة شعورية ومعنوية فورية. لأن الكلمة في الحوار تكتب بالأذن لتسمعها الأذن- بتعبير د.روجر بسفيلد الابن[٦٤]- ولأنها تحتاج إلى زمن واحد هو زمن ترجمة معناها[٦٥]. وإلى

جانب ذلك كله فإن أسلوب الترجمة لا بد وأن يراعى البيئة من حيث ثقافتها ومستوياتها الاجتماعية، والفكرية، والنفسية، حتى تمتع فتؤثر وتقنع فطريقة أديب اسحق[٦٦] في ترجماته للمسرح العربى فى بداياته. وترجمات إبراهيم رمزى للمسرح لا تصلح الآن، وإلا ما وجدنا ترجمتين بعده أو أكثر لـ (الملك لير)[٦٧]. وكذلك ترجمة طانيوس عبده لـ "هاملت".





الفصل الرابع

حيرة النص المسرحى
أمام قضايا الاقتباس
فى النص المسرحى

حيرة النص المسرحى أمام قضايا الاقتباس فى النص المسرحى

إن الوقوف عند ظاهرة الاقتباس فى المسرح العربى يقتضى منّا الوقوف عند المصطلح نفسه، لفض الاشتباك بينه ومصطلح الإعداد، حيث داب كثير من الدارسين، أو النقاد على الجمع بين المصطلحين ربما دون فهم أو تدقيق .

المصطلح اللغوى للفظة "اقتباس" :

جاء فى معاجم اللغة العربية أن قبس: (أخذ شعلة من النار، قبس قبسا من العلم: تعلمه واستفاده، وقبس فلانا العلم: علمه إيّاه واقتبس، قبس: تعلم واستفاد[٦٨] وفى معاجم اللغة الإنجليزية قبس **To abtain** واقتبس عبارة: نقلها **To quate excerpt** واقتباس **quotation** [٦٩].

المصطلح الدلالى للفظة "اقتباس" Thebased on: يقول د.مجدى وهبة: "عَرفَت كلمة الاقتباس منذ أن تداولتها الأقلام العربية عدة معان بعضها أحياناً، فدل على "إدخال المؤلف كلاماً ما منسوباً للغير فى نصه بقصد التحلية أو الاستدلال[٧٠].

وفق شروط معينة، بصفة عامة، أو على تضمين الكلام، نثراً كان أو شعراً، شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث الشريف مع السماح بقليل من التغيير فيهما فى البديع العربى بصفة خاصة"[٧١]، "واتسع بعضها ليدل على الإعداد والتهيئة أى على إعادة سبك عمل فنى لكى يتفق مع وسيط فنى آخر وذلك لتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية"[٧٢].

وما يعرضه د.مجدى وهبة هنا هو إدماج لظاهرتى الاقتباس والإعداد، فهو فيما يبدو لى أنهما ظاهرة واحدة، وهو أمر لا أقبله، وسوف أتناوله تفصيلاً، مع الفصل بين المفهومين وتحديد صفات كل منهما وأصوله وصوره المختلفة، مع التعريف بالفروق بين الاقتباس والاستلهام والتمصير والتعريب والأردنة والمغربة والتونسة ...

وكذلك وحد بين الظاهرتين د. محمد عناني. حيث اعتبر التعريب مستنداً إلى قناتين أساسيتين هما: "الترجمة والإعداد"[٧٣]. فالاقتباس غير وارد. ولكن الإعداد هو الذى يرد بعد الترجمة، وهذا معناه أن الاقتباس والإعداد عملية واحدة .

والاقتباس قد يكون اقتباساً عن أصل، وقد يكون اقتباساً من أصل والاقتباس (عن) لا يأخذ من الأصل سوى عنصر أو أكثر ويصوغه صياغة فنية، وقد تكون موضوعية أيضاً فى شكل جديد ومختلف عن النص الأصلى. أما الاقتباس (من) فيأخذ إلى جانب ما يأخذ فقرة أو أكثر من أقوال أو أحداث أو أفعال فى نطاق محدود .

والاقتباس يقف عند حدود أخذ (تيمة درامية) من النص أو أخذ شخصية "أوديبوس" مثلاً- من أصلها اليونانى القديم. مثلما فعل (على سالم)[٧٤] ووضعها فى بيئة فرعونية أو مصرية، تبدو تاريخية، ولكنها فى الوقت نفسه إسقاط على العصر وعلى المجتمع- فى مصر الستينيات- ثم وضعها فى قالب درامى كوميدى قاتم مغاير للقالب الذى أبدعها فيه (سوفوكليس)[٧٥]، لأن الطاعون أو الوباء فى مسرحية (أوديب) أو أنت اللى قتلت الوحش)[٧٦] هو التسلط البوليسى على مصر . فكأن (على سالم) قد أدخل على الأسطورة القديمة، وهى الوحش مقابلاً تجسيدياً عصرياً. وهو رجل الأمن "أوالح" الذى يهدد الناس جميعاً فى (طيبة) فذلك هو الاستلهام والمعارضة وهو مغاير للاقتباس وللإعداد.

وهو لكونه قد استفاد من الشخصية التراجيدية فحسب، إذ حوّلها إلى شخصية أقرب إلى الملهاوية منها إلى المأسوية. ولأنه بدّل (الوباء) بـ (التسلط البوليسى)، وتوسع فى الشخصيات بقدر يتطلبه مجتمع عصره، وشكل الكتابة فى هذا المجتمع، فقد يحق لنا أن نقول: إن (الاقتباس) عنده لم يحدث سوى فى الشخصيتين أو الثلاثة الرئيسية فى النص القديم، وهم: (أوديبوس-

جوكاستا- تيرزياس) والوحش هو الوحش- العدو فى المقابل الرمزى المعاصر بما يعد استلهاما.

وهذا النوع من الاقتباس هو اقتباس صفة. بمعنى أن صفة أوديبوس الكلاسيكية تنحصر فى كونه حاكم طيبة الذى تزوج من أمه دون علمهما بعد ان قتل أبيه دون علمه أيضا . و"أوديب" على سالم اتصف بتلك الصفات ذاتها- بغض النظر عن أن هذا قد تم تحقيقا لنبوءة أم لا ؟! .

و"تيرزياس" القديم قد اتصف بالحكمة. وقد كان عرافا، وتيرزياس "على سالم كذلك، كانت صفته أيضا . وقد كانت (جوكاستا) أم أوديب وزوجه بعد حله لغز الهولة عند سوفوكليس" وهى كذلك عند (على سالم) . **فالصفة هنا هى المستعارة أو المقتبسة . إلى جانب الأسماء والأعلام** . والاختلاف كان فى (كريون) الذى اصبح عند على سالم (أوالح) رجل الشرطة . ولربما كانت صفة الصلف والعنف أو الحدة بارزة عند (كريون) سوفوكليس، وعند (جان أنوى) فى معالجته لها[٧٧]، ولكنها تتخذ شكلا مباشرا أو أكثر حدة وأعمق صلفا وتآمرا عند "سالم" الذى استعار صفة "كريون" لـ"أوالح" دون اسمه . ويوظف ذلك كله توظيفا جديدا، يضفى على العمل صفة محلية أو يصبغه بالصبغة المحلية التى تقربه من "لفظ التمصير"، الذى رأى عنانى أنه مرحلة سابقة على التأليف .

والاقتباس ظاهرة ارتبطت هى وظاهرة الإعداد المسرحى وظاهرة الاستلهام بحركة الفرق التمثيلية فى المقام الأول والأخير، يقول الباحث المغربى إبراهيم السولامى: "إن المسرحيات المترجمة أو المقتبسة كانت تقدم إلى الفرق لتمثيلها، ولم يفكر أصحابها فى تقديمها إلى القراء، لأنها لا تعتبر أدبا مقروءا".

والاقتباس مرتبط بالبدايات، إذ أنه ازدهر مع بدايات تعرف العرب على الشكل المسرحى الأوروبى . وقد حدث هذا فى مصر عند بداية نقلها لفن

المسرح عن الغرب. كما حدث لبلاد عربية في المشرق العربي. من بيروت إلى العراق لتمثيلها. ولم يفكر أصحابها في تقديمها إلى القراء. لأنها لا تعتبر أدبا مقروءا"[٧٨].

وكما حدث في مصر حدث لبلاد عربية، من بيروت إلى الدار البيضاء مرورا بالشام ومصر، ودول الخليج العربي، إذ طغت ظاهرة الاقتباس بشكل عام قد فرضتها نشأة الممارسة المسرحية، ثم تقلص دورها مع مرور الزمن وحلول التأليف محلها- كما يرى أحد الباحثين المغربيين-[٧٩] غير أن بعض الدارسين يرجعون ظاهرة الاقتباس إلى أسباب أخرى إذ يربطونها بالأزمات، والضعف. يقول محمد أديب السولامي: "إن أغلب المسرحيين المغاربة يلجئون إلى الاقتباس، لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني، ويعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي، لذلك نلاحظ أن حركتنا المسرحية قد نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا"[٨٠].

ويرى محمد الكغاط أن الاقتباس دائما عمل ضعيف لأنه تستر وراء إبداع الغير، "حالة الضعف الفني والنفسي عند مقتبسنا لا يمكن أن تفرز سوى أعمال ضعيفة بدورها . ويمكن الوقوف على هذه الحقيقة بالرجوع إلى ما هو مطبوع من هذه المقتبسات أو ما يقدم منها على خشبات المسارح. مما أدى بالجمهور إلى النفور منها، برغم ما تحاط به من دعاية"[٨١] وترى الباحثة (بوتيتسيفا) أن الاقتباس قد كان لدواعي البدايات أيضا حيث تعرف الجمهور العربي في القرن التاسع عشر، على المسرح الغربي. ودعت الحاجة إلى الاستعانة بالمسرحيات الغربية والأخذ عنها لقلة المسرحيات المؤلفة أو لانعدامها. وصار الكتاب العرب يطلقون كلمة "اقتباس" أو "تعريب" على أية ترجمة كيفما كان نوعها[٨٢].

إذن، فقد أجمعت آراء الدارسين لظاهرة الاقتباس في المسرح العربي على أن هذه الظاهرة قد كانت بسبب مرحلة النشوء في المسرح العربي.

وارتباطها بالشكل الغربى للمسرح. وبحالة ضعف التأليف والإبداع. وبحالة قلة المؤلفين بالقياس إلى أعداد الفرق المسرحية والمخرجين المسرحيين. وهذا من شأنه أن يلجئ الكتاب إلى أيسر الطرق لإيجاد نصوص مسرحية تلبى الطلبات المتزايدة. خاصة وأن التأليف يحتاج بجانب المقدرة الإبداعية إلى وقت أطول. كما أن الاقتباس لم يكن وليد الحاجة فحسب "فهناك رغبة دائمة فى التنويع نجدها عند الجمهور وعند رجال المسرح على السواء . يقول محمد الكغاط فى دراسته لبنية التأليف المسرحى فى المغرب: أعتقد أن ظاهرة الاقتباس هى التى عرفت عندنا بصفة خاصة. أما الترجمة فقليلة نسبيا . ولعل ذلك يرجع إلى رغبة المقتبس المغربى فى أن تتوفر له حرية أكثر تهيئة للخلق والإبداع فى المستقبل، كما حدث لبعض مسرحيينا الذين بدأوا مقتبسير ثم تحولوا إلى مؤلفين[٨٣] وهو الأمر نفسه فى حركة المسرح الأردنى. فيما يراه دارسوه[٨٤] وكذلك الحال فى المسرح المصرى[٨٥].

قيمة الاقتباس :

نستطيع على ضوء ما تقدم من أراء أن نستخلص قيمة الاقتباس ودوره فى حركة النص المسرحى العربى. فالاقتباس يعطى حرية التصرف. إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير فى الحوار، وفى الشخصيات تغييرا يجعلنا أمام مسرحية شبه محلية. فالشخصيات فى الأصل تصبح مرادفة للشخصيات فى النص المقتبس. وهذه التغييرات تفرضها الرغبة فى جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية والوجدان المحلى، فكثيرا ما يجد رجل المسرح العربى أنه أمام عدد من المشاهد التى يتحاور فيها رجل وامرأة لا تجمع بينهما صلة قرابة، وكثيرا ما كان المقتبس أو المعد مضطرا إلى جعل الشخصيتين كليهما رجلين، أو امرأتين . أو أن يخلق بينهما صلة قرابة تجعل لقاءهما مقبولا فوق خشبة المسرح- كما يلاحظ محمد الكغاط فى دراسته للمسرح المغربى[٨٦]- أو كما لاحظت فى كل ما قدمه المسرح الأردنى اقتباسا أو ترجمة.

فى بداياتــه فــى العشــرينيات وفــى نهضتــه فــى الســبعينات مــن هــذا القرن[٨٧، ٨٨، ٨٩].

على أن الاقتباس غالبا ما يكون بعيدا عن تلك القمة التى يسمو إليها التأليف، نظرا لأن الذين يتصدون له غالبا ما كانوا غير أدباء من حيث مواهبهم الأصلية، ولكنهم ممارسون لفنون التمثيل أو الإخراج أو الحرفية أو الإنتاج. فلقد نشطت حركة الاقتباس فى الستينيات فى مصر على يد بهجت قمر، وسمير خفاجى[٩٠]. وظهرت من قبل فى الأربعينيات على يد نجيب الريحانى. ومن قبل ذلك مع بدايات المسرح العربى على يد مارون النقاش فى لبنان[٩١] وفى سوريا على يد أبى خليل القبانى[٩٢] وفى مصر على يد يعقوب صنوع[٩٣] ونجيب حداد[٩٤]، كما أنها نشطت فى مصر أيضا على يد نخبة من الرواد الذين ارتبطت أسماؤهم بحركة الترجمة أكثر مما ارتبطت بحركة التأليف أو ارتبطت بحركة النشاطات الجامعية[٩٥]. وهو ما لاحظتــه (ت.أ. بوتيتسـيفا) **إذا فالاقتباس للمسرح قد ارتبط بالنشاطات الإنتاجية للعروض المسرحية. ولم يرتبط بحركة أدب المسرح نفسه**، فهذا يوسف وهبى الذى كان يتصرف فى النص المسرحى الواحد، فيغير فيه ويبدل، ويعيد كتابته مع كل رحلة لفرقته إلى بلد عربى وهو ما لاحظته بوتيتسيفا حيث "لا يكتفى بالنزول عند رغبة الجمهور المصرى فحسب، بل يحاول مع كل الجماهير العربية حتى ولو كانت فى المهجر الأمريكى فيعيد كتابة بعض المسرحيات قبل قيامه ببعض الجولات الفنية. بلغة فصحى مبسطة يفهمها العرب جميعا"[٩٦].

وربما كان فى ذلك العمل الذى ابتدعه يوسف وهبى رد على مزاعم توفيق الحكيم بابتكاره (لغة ثالثة)[٩٧] للحوار المسرحى. ربما لأنه أديب. عمله مقروء قبل أن يجسد للمسرح، فى حين كان عمل يوسف وهبى كله. مرتكزا على التمثيل والعرض، مما جعله لا يكتب تنظيرا عن محاولاته التى سبقت دون أدنى شك تنظيرات الحكيم بخصوص (المستوى الثالث للغة

الحوار المسرحى) . كما أن محاولة تبسيط اللغة المسرحية تكون لصيقة بالممارس المسرحى. لا بالعاكف فى بيته، واللصيق بقلمه ليس إلا- كما كان حال الحكيم.

على أن تجربة يوسف وهبى تلك لم تكن الوحيدة فى المسرح العربى. فلقد سبقت من كاتب عراقى هو "نعوم فتح الله السحار"، الذى كتب فى مطلع القرن العشرين مسرحيته (لطيف وخوباشا)، وجعل العامية العراقية لغة الشخصيات الشعبية وجعل الفصحى العربية لغة كبار القوم[٩٨]. ومن قبله فى القرن ١٤ كان ابن دانيال.

هذا بالإضافة إلى أن الاقتباس، وقد كان نزولا على تقريب الصلة بين المسرح فى شكله الغربى والجمهور العربى بكل ما يجيش فى وجدانه من أحاسيس مطبوعة بطابع البيئة والعادات، ونظرا لاتساع رقعة الوطن العربى، وحاجته لمجاراة الأمم الأوروبية التى فرضت عليه ثقافتها، فوجد لزاما عليه الإلمام بوسائلها فى توصيل الثقافة، بما لا يظهر تبعيته لها من حيث المضمون. لذلك عاش المسرح "طفيليا على مسرحيات الغرب سنوات طويلة، يترجمها ويقتبسها ويغالى أحيانا فى التصرف فيها إرضاء لرغبة الجمهور" فيما يرى أحمد حمروش[٩٩].

ولربما ذهب نفس المذهب "د. مفيد حوامدة"، حيث قال: "ومع أن المسرح العربى بشكل عام لم يخرج حتى اليوم من دائرة التبعية للمسرح الغربى، فإن المسرحيين العرب لم يدخروا جهدا طوال فترة معايشتهم لهذه الظاهرة فى محاولة التململ توقا للخروج من دائرة هيمنة (المسرح الغربى)[١٠٠] ويضيف: وقد تمثلت أهم هذه المحاولات على الرغم من التفاوت فى مدى جديتها ومسافة تحررها عن المسرح الغربى (المثال) فى البحث عن مضامين عربية وإسلامية تراثية أو تاريخية أو ثقافية. لكنها لم تخرج عن معطيات الشكل المسرحى وأطره فى الغرب سواء كان أرسطيا أم ملحميا"[١٠١].

ومن الواضح لنا أن الدارسين شبه مجمعين على أن الاقتباس والإعداد شئ واحد أو ظاهرة واحدة، وتشكلان مع الترجمة ظاهرة النقل من لغة إلى لغة ثانيه مختلفة، فى الترجمة، ومن عمل أدبى إلى عمل أدبى من جنس آخر. وأن التعريب هو الترجمة إلى اللغة العربية الفصحى، وأن الأردنة أو التونسة أو المغربة هى ترجمة إلى اللهجة المحلية لهذه البلد أو لتلك، مع ترجمة البيئة والظروف والعلاقات والجو العام . فـ "التمصير نوع خاص من التعريب يتناول الحياة المعاصرة بتقاليدها وعاداتها ومثلها، كما تساعد الشخصيات بأسمائها وتصرفاتها على تصوير هذه البيئة الجديدة بالإضافة إلى اللغة العامية المصريه بكل خصائصها ومميزاتها"[١٠٢] فى حين يقوم التعريب على "نقل البيئة التى تدور فيها الأحداث المسرحية إلى بيئة عربية. عصرية كانت أو تاريخية وعلى تغيير اسماء الشخصيات وتعديل طباعهم ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التى نقلوا إليها"[١٠٣]

وهناك من الدارسين من نظر إلى جهود التراجمة والمقتبسين والمعدين للمسرح العربى نظرة تعكس توحد هذه المصطلحات الثلاثة عندهم. فهذا أحمد حمروش، يرى أن تحديد تلك المفاهيم "لم يمنع المترجمين من التصرف فيما نقلوا عن لغات أخرى. فكانت الترجمة عندهم تعنى الاقتباس والتعريب. وكانوا فى عملهم هذا مدفوعين برغبة الوصول إلى أذواق الناس وإلى جيوبهم"[١٠٤]

لكننى اختلف مع كل من توحدت عنده (مفاهيم الاقتباس والإعداد والاستلهام والمعارضة). إذ أرى أن هذا غير ذاك فإذا كانت الترجمة نقلا حرفيا أو شبه حرفى. أحيانا من لغة أجنبية إلى لغة أجنبية أو نقلا تفسيريا أو متصرفا أحيانا، فهى حسبما يقول د. مجدى وهبة : "فبرغم قدم الترجمة قدم الأدب. فهناك من يرى التقيد بالأصل حرفيا، ومن يتجاوز ذلك التصرف، ومن لا يرى جدوى منها فى تذوق الأثر الأدبى. ومن يرى أنها ضرورية لتحقيق

الاتصال بين الثقافات والشعوب . إن هذا الاختلاف في الرأى حول التقيد الحرفى بالأصل أو التصرف فيه عند الترجمة وحول ضرورتها أو لا ضرورتها لم يمنع من إعطائها مفهوما محددا لا يخرج عن كونها إعادة كتابة موضوع معين كتب أصلا بغير اللغة التى ينقل إليها"(١٠٥)، وهى "تماثل وتكامل بين النص المترجم والنص الأصلى أى أنها النقل الدقيق للنص معنى وأسلوبا فى أدق دقائقها"(١٠٦) إلا أن هذا التحديد لم يمنع المترجمين من التصرف فيما نقلوا عن لغات أخرى أو نقلوا عن لغتنا إلى لغات أجنبية.

والاقتباس عندى غير الإعداد. أما الاقتباس فقد يتم على نص أجنبى بحيث تعاد صياغة النص الأصلى ليقدم ليس عربى اللغة والجو والفكر والقيم والعادات فحسب، بل ليقدم عملا مسرحيا محلى الفكر والقيم والجو والعادات واللغة، فى حالة التمصير أو الأردنة أو المغربة (إلخ). مع أنه أنطلق من فكرة النص الأصلى، وحيث ينجح ذلك يكون ما تم صياغته اقتباسا مسرحيا وليس إعدادا شريطة ألا يتأسس على معارضة فكرية للنص الأصلى.

وحيث يتغير عنصر أو أكثر وتبقى العناصر الأخرى على ما يوافق بيئة كتابتها وأحداثها وفكرها يكون ذلك إعدادا مسرحيا وليس اقتباسا . لأن الاقتباس يتم على عنصر واحد أو عنصرين من الأصل أو عن الأصل دون أن يظهر هذا العنصر أو ذاك فى النص المقتبس بحيث لا يشعر من يشاهده بأنه غريب عن البيئة التى تشاهده فكرا أو مشاعر أو عادات ومثال ذلك (عطوه أبو مطوه) لالفريد فرج المقتبسة عن (أوبرا بثلاث بنسات) لبريشت المقتبسة عن أوبرا الشحاذ لجون جى

ولكن الإعداد يبقى على عناصر النص الأصلى ولا يستبعد منها شيئا يذكر. وهو خاضع لطبيعة الإنتاج المسرحى وظروفه الاجتماعية وإمكانات الإخراج الذاتية والموضوعية .

ونخلص من كل ما طرحناه هنا حول الاقتباس إلى أن الاقتباس يقف عند حدود الاستفادة بـ (ثيمة) واحدة من العمل الأصلي المقتبس عنه أو بشخصية أو أكثر بحيث يقتبس صفاتها أو بعض صفاتها مع تسميتها أو اقتباس صفات دون التسمية. ويمكننا إجمال ذلك في عدد من النقاط:

أنواع الاقتباس:

على ما تقدم فإن الاقتباس- فيما رأيت- ينقسم إلى عدة أنواع هي:

اقتباس فكرة : كفكرة الخلود أو الحساب والعقاب الأخروية في أسلوب موازنة- إذا كانت في نفس اللغة- أو أسلوب مقارنة- إذا كانت عن لغة أجنبية- مثل ضفادع أرستوفانيس عن أوديسية "هوميروس" أو الكوميديا الإلهية لدانتي عن الإلياذة، وعن الأوديسيا[١٠٧] وعن قصة الإسراء والمعراج و"رسالة الغفران" .

اقتباس صفة : اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها (عطا الله) بديلاً عن (عطيل)[١٠٨] و(همام) بديلا عن (هملت).

اقتباس ذات وهيئة : اقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها واسمها[١٠٩].

اقتباس ذات شخصية : "أوديب" أو "دون كيخوته"[١١٠] أو "هاملت" دون إسمه كـ (أوالح) في "أنت اللي قتلت الوحش" أو "أوديب" لعلي سالم[١١١] بدلاً من "كريون" عند سوفوكليس أو عند جان أنوى[١١٢] أو كـ "أبي العلا البشرى" لأسامه عكاشه[١١٣] بدلاً من (دون كيخوته) عند سرفانتس أو "ياسين" عند تجيب سرور[١١٤] فكليهما يحارب الهواء .

اقتباس هيكلي تام : مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني. مثل أسلوب كتابة "مأساة الحلاج"[١١٥] وأسلوب كتابة (بيكيت أو شرف الله) لـ "جان أنوى" فالشخصيتان رجلا دين، والبناء الفني الدرامي تأسس على استرجاع مشاهد من الماضي، وحيث تشابه علاقة كل من "الحلاج" و"بيكت" في علاقة

كل منهما بالسلطان أو الحاكم، وحيث ميل كل منهما الطبيعى نحو إقامة العدالة الاجتماعية، وإن اختلف ماضي كل منهما عن الآخر . وكذلك أسلوب المسرح داخل المسرح عند محمود دياب ولويجى بيرانديللو من أسلوب التنكر الذى عرفه مسرح موليير[116] فى اتجاهه نحو أسلوب التمثيل داخل التمثيل، وانتفاع "بريشت" ربما بأسلوب التنكر الذى عرفه مسرح موليير وبلورته نظريته عن التغريب[117] تقع كلها تحت مفهوم (اقتباس هيكلى) ومثاله فى مصر (ليالى الحصاد) لمحمود دياب .

اقتباس هيكلى جزئى (اقتباس أسلوب) : ومثاله مقدمة مسرحية (الأرانب) لـ "لطفى الخولى" ومقدمة (مأساة الحلاج) ونهايتها : (دائرية الأسلوب)[118] .

اقتباس مغزى موضوعى : اقتباس الموضوع أو المغزى دون الهيكل مثلما فعل (أ ستاركسى) فى مسرحيته (برلمان النساء) فى معارضته لنص ارستوفانيس.

اقتباس ناقص : مثلما فعل (أ. ستاركسى) فى معالجته لمسرحية "أرستوفانيس" (النساء فى البرلمان)[119] حيث أسقط مغزى أرستوفانيس من وراء تصوير شيوعية الجنس، متهما الانقلاب البرلمانى النسائى بشيوعية الجنس حيث حذف ستارسكى مشاهد مناضلة العجائز من أجل ممارسة حقوقهن فى الجنس مع شاب فتى قبل مطارحته لفتاة فى نفس عمره[120] .

وقد يكون الاقتباس الناقص جزءاً من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثراً نقيضاً للأثر الذى وضعت من أجله الجملة أو العبارة أو القول أو الفكرة كأن تقول : "لا تقربوا الصلاة .." وتترك بقية الآية .

وبالنسبة لـ (ستاركسى) فى اقتباسه "برلمان النساء" وحذفه لفكرة الشيوعية فى الجنس، التى أراد بها أرستوفانيس ضرب فكرة الشيوعية التى تمارسها (اسبرطة) حيث أن القوى المنتصر يملى شروطه دائما وينشر فكره، وقد انتصرت (اسبرطة) على (ايثاكا) فى حروبها الببليونيزية ، وكانت اسبرطة دولة شيوعية الفكر والاقتصاد، فأراد أرستوفانيس الارستقراطى الكبير أن يدير

الرجال القائمين على حكم (ايثاكا) ويندد بهم ويصف النساء بالحيلة والقدرة والذكاء والحكمة، فى حين يصف الرجال بأوصاف هى من دون النساء. وأراد أن يقى بلاده من الفكر الشيوعى، حيث ملكية الجميع لكل وسائل الإنتاج، فطعن على الفكرة، بأن رماها بشيوعية الجنس أيضاً"[121]. وهو أمر رفضه ستاركسى فى نصه الذى هو إعادة لكتابة نص أرستوفانيس مع حذف فكرة شيوعية الجنس . وترتب على ذلك حذف لشخصية الفتى والعجائز الثلاثة، الذى يجسد تلك الفكرة، وحذف الكورس، على أساس أن ذلك يعطى المسرحية الجديدة شكلاً عصرياً من حيث الأسلوب، فجسد فكرة الشيوعية كما هى دون موضوع الجنس المطعون به على هذه الفكرة الفلسفية السياسة والاجتماعية والاقتصادية التى تستهدف العدالة الاجتماعية الكاملة.

والاقتباس الناقص كثير مثاله . فهذا الكاتب المسرحى الأردنى يقتبس وفقه من بريشت مسرحية (لعبة دم. دم. تك)[122] وهو الكاتب نادر عمران . وهذا لطفى الخولى بأسلوب الاقتباس الناقص يصوغ مقدمة مسرحية الأرانب وفق (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لبيرانديللو:

"مدير المسرح: يا دكتور .. أنت مقدر مسئولية فتح الستارة بالشكل ده؟

د. يونس: يا سيدى .. أنا راجل مش صغير .. مش بسيط، أنا وهبت نفسى وعقلى للإنسانية ثلاثين سنة، يعنى قد عمرك، فاهم تمام اللى باعمله وأنا وحدى المسؤول .. وحدى .

مدير المسرح: وحدك؟"[123].

ومثلما فعل برتولت بريشت فى تنظيره لإخراج مسرحية (فى انتظار جودو)[124] لصمويل بيكبت، حيث أجرى مشاهد العرض ومعها فى الخلفية شرائح صور سينمائية ثابتة، تبين كيف أن العالم كله فى بناء وتقدم وإنتاج فى حين أن بطلى بيكيت هما فحسب الجالسان فى سكون ينتظران .. فصورهما

بذلك وحدهما مثل العبثيين، وهو أشبه بالاقتباس الناقص الذى يورد المغزى ويبطله فى الوقت ذاته[١٢٥].

وهو شبيه أيضاً باقتباس بريشت أيضاً لأسطورة (سليمان الحكيم) فى مسرحيته الشهيرة "دائرة الطباشير القوقازية"[١٢٦] التى حقق فيها مغزى مغايراً للمغزى الذى قصده (سليمان الحكيم) فى الأسطورة القديمة .

اقتباس معنى : وهو أخذ جملة أو عبارة معينة من حيث معناها، أو أخذ فقرة من فكرة أو موضوع دون بقية الموضوع .

اقتباس مبنى : وهو أخذ جملة أو فقرة بلفظها وببنائها، أى بنصها المرسوم، أم أخذ حركة بعينها .

اقتباس تفسير : وهو أخذ جملة أو فقرة أو بعض منهما أخذ فهم، مفسر، أى بتفسير ناتج عن فهم المفسر مثلما فعلت شخصية فى مسرحية سكة السلامة لسعد وهبة إذ فسرت تسمية جرترود "والدة هاملت" بأنها (همّلت فى رعاية إبنها).

وبعد .. فهذه أنواع الاقتباس كما رأيتها تبعاً لتحليل الظاهرة من واقع النصوص المقتبسة . وهذا مغاير فى نظرى للإعداد الذى أراه ظاهرة مستقلة ولها طبيعتها المختلفة.

هوامش الفصلين الثالث والرابع

(١) راجع : برتولت بريشت: "الأورجانون القصير" (مجلة المسرح) ت: فاروق عبد الوهاب، العدد ٢١ فى سبتمبر ١٩٦٥م، صـ٦١، العدد ٢٠ فى أغسطس ١٥٦٥م، صـ٧٧-٨٠ . راجع برتولت بريشت: "محاورة مسنجكاوف" (مجلة المسرح) ت: د.شفيق مجلى، العدد ٢٦ فى فبراير ١٩٦٦م، صـ٧٥، العدد ٢٧ فى مارس ١٩٦٦م صـ٩١ .

(٢) راجع برتولت بريشت: "الأرجانون القصير"، نفسه فى ٢٠ أغسطس ١٩٦٥م صـ٦١ ، د. أمين العيوطى، عن العرض الملحمى (المسرح) عدد ٢٧ فى فبراير ١٩٦٦م صـ٧١ .

(٣) انظر: برتولت بريشت: "المسرح للمتعة أم للدراسة" (الرؤيا الإبداعية) مجموعة مقالات جمعها: هاسكل بلوك وسالنجر، (القاهرة، سلسة الألف كتاب ٨٥٥، دار نهضة مصر ١٩٦٦م- ٢٠٧ . حيث يرى بريشت: "أن المسرح يبقى هو المسرح حتى عندما يصبح مسرحاً تعليمياً، وهو ما دام مسرحاً جيداً فلا بد أن يسلى" .

(٤) راجع: جان جيردو "القانون الخالد للمؤلف المسرحى" (الرؤيا الإبداعية) نفسه صـ١٩١ .

(٥) انظر: جان بول سارتر، "مسئولية الكاتب" (الرؤيا الإبداعية) نفسه صـ٢٣١، حيث يقول:"إن اضطهاد الزنوج ليس شيئاً ما دام ليس هناك من يقول: إن الزنوج مضطهدون فحتى ذلك الوقت لا يكون هناك من يدرك هذه الحقيقة، ربما ولا الزنوج أنفسهم ولا يتطلب الأمر أكثر من كلمة حتى يكتسب الفعل معنى" .

(٦) راجع: فريدريكو غارثيا لوركا، "حديث عن المسرح" (الرؤيا الإبداعية) نفسه ، صـ١٨٠ حيث يقول: "إن جمهوراً لا يساعد مسرحه ويشجعه لهو جمهور ميت أو فى طريقه إلى الموت وكذلك فإن مسرحا لا يضم بين دفتيه حركة المجتمع، وليس التاريخ ، ومأساة شعبه، ويصور بصدق أرضه وروحه، بالضحكات والدموع .. لا يستحق اسم المسرح، بل يكون مكاناً للهو أو لذلك النوع المروعَ من النشاط الذى يسمونه "قتل الوقت" .

(٧) انظر: يوجين يونيسكو، "الكاتب ومشكلاته" (مجلة المسرح) عدد ٢٤ فى ديسمبر ١٩٦٥م صـ٨٤-٨٦، العدد ٦٨ فبراير ١٩٦٦م، والعدد ٨٣ (٢٧ مارس ١٩٦٦م).

(٨) المسرحيات التى قدمها بديع خيرى ونجيب الريحانى، حيث ركنت إلى تمصير الفكرة، وتعريب الشخصيات، عن أصول مسرحية فرنسية لـ(مارسيل بانيول) كما ذكر د. مجدى

وهبه في مقدمته لمسرحية "جان جيرودو". (مجلة المسرح) العدد ٥ السنة الأولى مايو ١٩٦٤ صـ٩١ .

(٩) مسرحيات: (عطاالله) عن (عطيل) وهمام عن (هاملت) حيث مصرها "محمود إسماعيل"، وعرضتها الثقافة الجماهيرية في مصر في الستينيات .

(١٠) مثل مسرحية (شهداء الغرام) لسلامة حجازي التي قدمها المسرح المصري في ثلاثينياته عن (روميو وجوليت) .

(١١) كشخصية "الطواف" في مسرحية (نعمان عاشور) "عيلة الدوغري" المقتبسة عن (بستان الكرز) لتشيخوف .

(١٢) وكشخصية (أبو مطوه) في مسرحية "ملك الشحاتين" لنجيب سرور عن (أوبرا بثلاث بنسات) لبرتولت بريشت المأخوذة أيضا عن "أوبرا الشحاذ) لجون حي الكاتب الإنجليزي التي اقتبسها الفريد فرج أيضا تحت عنوان (عطوة أبو مطوة).

(١٣) مثل أحداث (أنت اللي قتلت الوحش) لعلي سالم عن (الحدث الرئيسي) لرائعة سوفوكليس (أوديب ملكا)، وإن اتخذت الأولى أسلوب الكوميديا .

(١٤) مثل أسلوب كتابة (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور، حيث المشهد الختامي هو نفسه المشهد الافتتاحي، وما بينهما من مشاهد استطرادية بأسلوب الاسترجاع، مثلما كانت (بيكيت) لجان أنوي. خاصة وأن كلا المسرحيتين تتناولان علاقة رجل الدين بالسلطة الحاكمة .

(١٥) مثلما كان أسلوب مسرحية (ليالي الحصاد) لمحمود دياب وكذلك (الهلافيت) وإن اتخذا شكل السامر الشعبي، إلا أنهما بأسلوب المسرح داخل المسرح الذي عرفه شكسبير وانتفع به موليير، وأكده بيرانديللو، وضمنه بريشت في نظرية التغريب وإن كان ميل محمود دياب إلى بيرانديللو أكثر حيث تجربة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) وكذلك (هنري الرابع) .

(١٦) مثلما كان في مسرحية (النار والزيتون) لـ الفريد فرج. حيث الأسلوب على نهج الاتحاد التسجيلي لبيتر فايس .

(١٧) كما كان في (مأساة الحلاج) أيضا ، حيث شخصية الحلاج دينية. وكذلك كانت شخصية "بيكت) عند كل من (ت.س.اليوت) و (جان أنوي) وحيث كان الحلاج يعارض الحاكم. وكذلك كان (بيكت) عند الكاتبين الكبيرين . وحيث يعتمد أسلوب

مسرحية صلاح عبد الصبور ومسرحية أنوى على استرجاع الأحداث، وتشابه نهاية كل من (الحلاج) و (بيكيت) فى النصين وتاريخيا أيضا مع الفرق فى الطريقة، وكذلك عند إليوت من قبل .

(١٨) مثلما استند توفيق الحكيم إلى عبثية الشكل وعدم الترابط، كما فى (الطعام لكل فم)

(١٩) مثلما استند الحكيم إلى الأسلوب التعليمى فى مسرحية (شمس النهار) .

(٢٠) مثلما استند الحكيم إلى عبثية الشخصيات واللغة فى (يا طالع الشجرة) .

(٢١) وربما تمثل هذا فى الكتابة وفق (جو) يسيطر على الكاتب ومن ثم يبدع ما يبدعه .

(٢٢) وتلك مراحل مرت بها الترجمات والاقتباس والإعداد فى المسرح المصرى والأردنى واللبنانى والتونسى والمغربى والعراقى والسورى وهو ما لم نلاحظه فى نشأة المسرح فى المملكة العربية السعودية .

(٢٣) الاقتباس من (اقتبس) أى نقل: ToCuate وفى التعبير الدلالى The based on .

(٢٤) إعداد: Preperation راجع فى هذه المصطلحات د.إبراهيم حمادة، قاموس المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة، كتاب الشعب، دار الشعب) أو طبعة دار المعارف بمصر .

(٢٥) راجع: فرانك. م. هوايتنج، مدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف. (القاهرة، دار المعرفة، أكتوبر ١٩٧٠م) .

(٢٦) د. أبو الحسن سلام ، الإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٥ حيث يتناول ترجمة د. لويس عوض لمسرحية "أنطونى وكليوباترا" لشكسبير، الفصل الأول من الباب الأول وينتقدها .

(٢٧) لاجوس اجرى، فن كتابة المسرحية (القاهرة. مكتبة الانجلو المصرية، د/ت) فصل الشخصية .

(٢٨) لاجوس اجرى، فن كتابة المسرحية، نفسه .

(٢٩) وهو أمر يحبذه "لاجوس اجرى"ومن قبله الكاتب المسرحى لويجى بيرانديللو "المسرح الجديد والمسرح القديم" (الرؤيا الإبداعية) الألف كتاب ٨٥٥ القاهرة .

(٣٠) وهو أمر يتوافق مع نظرية أرسطو فى كتابته عن التراجيديا وشروطها، فيما تضمنه كتابه (الشعر) الذى ترجم عدة مرات فى مصر، منها ترجمة د. شكرى عياد. وعبد الرحمن بدوى بدار نهضة مصر ١٩٥٣م، إبراهيم حمادة بالأنجلو المصرية ١٩٨٦م .

(٣١) وهذا ما يفضله الكاتب المسرحي الفرنسي "جان جيرودو" ويطبقه على كتاباته المسرحية . راجع "القانون الخالد للمؤلف المسرحي" (الرؤيا الإبداعية) نفسه . مقالات جمعها سانكيلر، وهاسكل بلوك، ترجمها أسعد حليم، الألف كتاب (٨٥٥) بإشراف وزارة التعليم العالي، مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦م ص١٩١ .

(٣٢) انظر ما كتبه يعقوب الشاروني "فن الكتابة لمسرح الطفل" (الحلقة الدراسية في مسرح الطفل) مركز ثقافة الطفل بمصر ١٧-٢٠ ديسمبر ١٩٧٧م، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م، ص١٣٤-١٥٧ . وما كتبه د. حنوره حول "الرفيق الخيالي والتمثيل للطفل" (حلقة بحثية في مسرح الطفل نفسه) . وقد كتب د. أبو الحسن سلام دراسة بعنوان "مقدمة في نظرية مسرح الطفل". لم تنشر وكتب دراسة لندوة وسائل الإعلام والطفل بجامعة الملك سعود بعنوان "الرفيق الخيالي والكتابة المسرحية للطفل" لم تنشر إلى جانب كتابة مسرح الطفل عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٣.

(٣٣) راجع: ما كتبه د. محمد عناني "تعريب المسرح الغربي" (الفنون) ، "القاهرة تصدر عن الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية السنة السادسة العدد السادس والعشرون فبراير/ سبتمبر ١٩٨٥" ص٧٠-٧١.

(٣٤) د. شفيق مجلي "الحوار المسرحي" (المسرح) العدد الأول في يناير ١٩٦٤م، عن مسرح الحكيم، التليفزيون العربي بالقاهرة، ص٢٤-٢٨ .

(٣٥) د. شفيق مجلي "الحوار المسرحي الطبيعي" (المسرح) عدد ٥٨ السنة الأولى أغسطس ١٩٦٤م، ص٢٨ .

(٣٦) د. شفيق مجلي "الحوار في مسرح اللا معقول" (المسرح) عدد ٢٨ سبتمبر ١٩٦٥، ص٤٩.

(٣٧) راجع: جلال العشري "كيف نترجم عن المسرح العالمي" (مجلة المسرح) عدد ٢ فبراير ١٩٦٤م، ص٥٤-٥٧ . وكذلك: د. عبد القادر القط "أخطاء في الترجمة والتأليف .. أم في الإدارة" (المسرح والسينما) القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد، سبتمبر ١٩٦٨ ، ص٣ .

(٣٨) سعد أردش "دائرة الطباشير بين المنهج العلمي ورعشة الفن" (الكاتب) عدد ٩٥، السنة التاسعة، فبراير ١٩٦٩، ص١٠٩-١١٦، انظر رده على مقال "محمود أمين العالم" هل ماتت الدراما" يوميات الأخبار في ١٣ يناير ١٩٦٩م .

(٣٩) د. أبـو الحسن سلام "البعد الخـامس فـى تمثيل دور مسرحى" (دراسة تطبيقية علـى أدوار مسرحية) (مجلة كلية الآداب) بجامعة المنيا، مج ١٩٩١م، ص١٥١.

(٤٠) د. أبو الحسن سلام، الإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج ، دار الوفاء ٢٠٠٢ .

(٤١) اسيخيلوس، مأســاة أورسـتس أو الصافحـات، ترجمـة د. لويـس عـوض (القـاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٦٨) ص١٩.

(٤٢) اسيخيلوس، نفسه ، ص١٩-٢٠ .

(٤٣) راجع نص "سارة وهاجر" جمعها شوقى عبد الحكيم فى مجلة المسرح العدد الخـاص عن شكسبير، عن مسرح الحكيم بوزارة الثقافة المصرية .

(٤٤) انظر د. عبد الحميد يونس، "الشاعر والربابة" (مجلة المجلة) عدد ٣٨ السنة الرابعة (القاهرة وزارة الثقافة والإرشاد فبراير ١٩٦٠م) .

(٤٥) راجع على أحمد باكثير، "مقدمة ترجمته لمسرحية شكسبير (روميـو وجولييت) ومقدمته لمسرحيته الشعرية (إخناتون ونفرتيتى) (القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة ١٩٨١م) ص١٢-١٣ .

(٤٦) كتب عبد الرحمن الشرقاوى مسرحه بلغة الشعر الدرامى متمثلاً فـى مسرحياته: (مأساة جميلة) ، (الفتى مهران)، (وطنى عكا) ، (والنسر الأحمر) ، (الحسين ثائراً) ، (الحسين شهيداً) ، (عرابى زعيم الفلاحين) حيث وفق فـى تطويع الصيغة الشعرية لمقتضيات المسرح إلى حد كبير .

(٤٧) كتب صلاح عبد الصبور مسرحه الشعرى فى صيغة أكثر قرباً من الصيغـة المسـرحية ، وإن كانت الصورة الشعرية فى مسرحه محصورة بين زمنين أحدهما زمن الصـورة الشعرية وهو زمن تأمل المتلقى للصورة وصولاً للمعانى، بالإضافة إلى زمن الصـورة المسرحية . وهذا زمن يحتاجه المشاهد لترجمة الصورة المسرحية ترجمة فورية فور إرسالها . لمزيد راجع د. أبو الحسن سلام: "المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية فـى مسرح نجيب سرور"، كتاب (المسرح والتراث العربى) عن قسم المسرح بجامعة الإسكندرية ١٩٨٩م، مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ط٢ - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٥.

(٤٨) كتب (مأساة الحلاج) ، (ليلى والمجنون) ، (مسافر ليل) ، (الأميرة تنتظـر) ، (بعـد أن يموت الملك) وكلها صدرت فـى بيروت عن دار الفارابى ١٩٨٣/٨٢ . وإن لجـأ فـى مسرحيته الأخيرة إلى كتابة حوار الرواية (امرأة ١-٢-٣) نثرا ، متخليا بذلك عن مقالته

الشهيرة فى كتابه (علـى مشارف الخمسين) "إن الشعر هو صاحب الحق الوحيد فى المسرح". ومن المعلوم أن "شكسبير نفسه" قد كتب بعض الأدوار (نكرات- مجانين- خدم) نثراً . وكذلك فعل درايدان فى مسرحيته "امبراطور الهند"، حيث تخلى عن تزمت القافية فى مسرحه الشعرى .

(٤٩) راجع ما كتبه د. محمد مندور عن مسرحيات شوقى الشعرية، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ١٩٨٣م .

(٥٠) كذلك راجع ما كتبه د. محمد عاطف سلام، عن مسرح عزيز أباظة الشعرى، عن دار المعارف بمصر .

(٥١) حيث تصبح اللغة فى مسرح العبث غاية . للاستزادة انظر: د. شفيق محلى "لغة الحوار فى مسرح اللا معقول" (نفسه ص٤٩) .

(٥٢) وجهت إلى عرض المسرحية العديد من الانتقادات لطبيعة اللغة التى ترجم بها الحوار وهى النظم المزدوج القافية . ويمكن ملاحظة ذلك فيما كتبه د. عبد القادر القط فى مقاله المشار إليه من قبل فى عدد مجلة المسرح والسينما رقم (٥٣/٥٤).

(٥٣) اسيخليوس "حاملات القرابين" ت. د. لويس عوض (مجلة المسرح والسينما) نفسها ص١٠-١١ .

(٥٤) المصدر السابق نفسه ص ١١.

(٥٥) الإشارة إلى مكان عرض (أجاممنون) فى قاعة مسرح الجيب بالحديقة الفرعونية بالجزيرة فى القاهرة ومكانها (ستوديو الجيب للصوتيات والمرئيات) قد فرض على المخرج تقييد الحركة المسرحية، وهذا تبعاً للطبيعة الغنائية لنص الكورس، وإلى جانب أن الكورس يلائمه التجسد فى تكوينات مغلقة أقرب إلى السكون منها إلى الحركة، لأنه تعبير عن رأى عام، وعن رؤية نقدية أو تقديم أو تعليق . فالفكر هو الذى يقود تعبيره ليس العاطفة.

(٥٦) القضية فى نهج الترجمة وليس فى المخرج، لأن عمل المترجم سابق على عمل المخرج .

(٥٧) اسيخيلوس، أجاممنون، ترجمة د. لويس عوض (القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٦م) .

(٥٨) المصدر السابق نفسه .

(٥٩) لمريد عن مفهوم (الكوبليه) يمكن الرجوع إلى د. مجدى وهبة. معجم مصطلحات الأدب. بيروت، مكتبة لبنان ١٩٧٣م

(٦٠) حول دور القافية فى الشعر المسرحي يمكن مراجعة (درايدان) فى كتابه (الشعر المسرحى) الذى ترجمه د. مجدى وهبه، د.محمد عنانى ونشرته مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة ١٩٨٣م، حيث يرى (درايدن) أن (قيمة القافية فى الشعر قيمة غير واقعية- نتاج تفكير عميق- فيها تكلف . غير أنه يدافع عن القافية فيرى "أن الشاعر الممتاز يستطيع أن يخضع القافية له لا أن يخضع هو لها، فيتكلف" إلا أن درايدن نفسه قد تخلى عن القافية في مسرحيته (الإمبراطور الهندى) "تحت إلحاح الإنتاج السريع الذى لا تلائمه القافية إلى الشعر المرسل" (راجع د. مجدى وهبة ، د.محمد عنانى "درايدن والشعر المسرحى" القاهرة. الأنجلو المصرية ١٩٨٣م) .

(*) المخرج المصرى المعاون فى إخراج "حاملات القرابين .

(٦١) أحمد عبد الحليم "حاملات القرابين" (محلة المسرح والسيما) نفسه ص١٢ .

(٦٢) المصدر السابق ، ص١٢ .

(٦٣) د. عبد القادر القط، نفسه، والصفحة نفسها .

(٦٤) د. روجر بسفيلد- الابن- فن الكاتب المسرحي، ترجمة درينى خشبة (القاهرة، دار نهضة مصر ١٩٧٨م) ص٣١٨ .

(٦٥) د. أبو الحسن سلام، الإيقاع فى المسرح المصرى ، مخطوطة بحامعة الإسكندرية، والإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٤ .

(٦٦) راجع د. فؤاد خورشيد، تاريخ المسرح العربى، سلسة كتب للجميع، فبراير ١٩٦٠م. وكذلك د. محمد يوسف نجم، المسرحية فى الأدب العربى الحديث ١٨٤٧-١٩١٤ ط٢، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٧م) ص١٩٧ .

(٦٧) (الملك لير) تراجيديا شكسبيرية شهيرة، ترجمها إبراهيم رمزى وترجمتها د. فاطمة موسى. وترجمها آخرون فى سلسة مسرحيات عالمية بالقاهرة . ثم من المسرح العالمى عن المجلس الوطنى الكويتى للثقافة والإعلام .

(٦٨) المنجد فى اللغة والأدب ط١٩ (بيروت. المطبعة الكاثوليكية ١٩٠٩) مادة (قبس) ص٦٠٥

(٦٩) إلياس أنطوان إلياس. القاموس العصرى ط٩- إنجليزى عربى- (القاهرة ط العصرية ١٩٧٠م) صـ٥٢٣-٤٢٦-٤٢٧ . وانظر كذلك د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية القاهرة دار الشعب ١٩٧٣.

(٧٠) د. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب . نفسه .

(٧١) د. مجدى وهبة، معجم مصطلحات نفسه .

(٧٢) المصدر السابق نفسه .

(٧٣) د. محمد عنانى "تعريب المسرح الغربى" مقدمة ترجمة (الشعر المسرحى) نفسه .

(٧٤) على سالم، مسرحية أنت اللى قتلت الوحش أو أوديب، القاهرة دار الهلال د/ت، غير أنها عرضت بمسرح الحكيم بالقاهرة فى فبراير ١٩٧٠م) انظر النص نفسه صـ٢٣ .

(٧٥) كتب سوفوكليس مسرحية (أوديب ملكا) عملاً مأسوياً ترجمها د. على حافظ، سلسة مسرحيات عالمية "٥٢" المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، دار الكاتب العربى ١٩٦٧م .

(٧٦) راجع مقدمة د. على الراعى لكوميديا أوديب لعلى سالم وراجع حوار (أوالح: رئيس الشرطة: "يا مولاتى التحريات .. أقصد سريّة التحريات") صـ٣٥ .

(٧٧) جان أنوى، أنتيجون ، ترجمة الفريد فرج وإدوارد الخراط، الألف كتاب ١٣٥ بإشراف وزارة التربية والتعليم بمصر (القاهرة، الأنجلو المصرية، يونيو ١٩٥٩م) .

(٧٨) راجع: ف . أ . بوتيتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربى (بيروت ، دار الفارابى ١٩٨١م) صـ١١٤ .

(٧٩) محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحى بالمغرب من البداية إلى الثمانينات ط أولى (الدار البيضاء، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م) صـ٥٢ .

(٨٠) محمد أديب السلاوى، المسرح المغربى من أين وإلى أين (دمشق، وزارة الثقافة ١٩٧٥م) صـ١١١ .

(٨١) المرجع السابق نفسه ، والصفحة .

(٨٢) بوتيتسيفا ، نفسه، والصفحة .

(٨٣) محمد الكغاط ، نفسه صـ٥ . وكذلك محمد مصطفى القباج "مظاهر الحركة المسرحية" (آفاق) (الدار البيضاء العدد الرابع ، السنة الأولى ، ١٩٦٣م) صـ١٠٠-١٠١ .

(٨٤) راجع. محمد اسماعيل بدر . بانوراما حركة المسرح الأردني ١٩٧٧ - ١٩٨٣م في النقد التطبيقي (عمان . دائرة الثقافة والفنون ١٩٨٣م) وكذلك د. مفيد حوامدة . البحث عن مسرح سلسلة دراسات في المسرح الأردني (١) ط أولى (الأردن. إربد- دار الأمل ١٩٨٥) ص٧٩- ٨٠ .

(٨٥) راجع أحمد حمروش . خمس سنوات في المسرح (القاهرة مطبعة مصر ١٩٦٣م) ص١٣٤

(٨٦) محمد الكعاط . نفسه .

(٨٧) عبد الرحيم عمر . نفسه . كذلك أسامة فوزي . آراء نقدية (عمان ط. الاقتصادية طبعة أولى ١٩٧٥م) الباب الثاني عن المسرح الأردني ص٦٩ .

(٨٨) عبد اللطيف شما . أحمد شقم . تاريخ المسرح الأردني . سلسة المسرح في الأردن (١). (عمان. رابطة المسرحيين الأردنيين د/ت) .

(٨٩) د. مفيد حوامدة . نفسه. ص٧٩

(٩٠) اقتبس كل من بهجت قمر وسمير خفاجي العديد من الكوميديات الأوروبية وقد عرضت في مصر .

(٩١) د. محمد يوسف نجم . المسرح العربي. دراسات ونصوص (١) مارون النقاش (بيروت دار الثقافة د/ت) .

(٩٢) د. محمد يوسف نجم. المسرح العربي. دراسات ونصوص (٢) . (بيروت . دار الثقافة د/ت)

(٩٣) عبد الحميد غنيم . صنوع رائد المسرح المصرى (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. الدار القومية للطباعة والنشر . سلسلة مذاهب وشخصيات ١٩٦٦/٩/١٥م) . وكذلك د. نجوى عانوس. مسرح يعقوب صنوع. (سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م) .

(٩٤) د. محمد يوسف نجم . المسرح العربي دراسات ونصوص- نجيب حداد (بيروت نفسه).

(٩٥) ف . أ . بوتيتسيفا . نفسه . ص١٧٤ .

(٩٦) المرجع السابق نفسه .

(٩٧) يزعم توفيق الحكيم أنه ابتكر ما أسماه بلغة ثالثة وهو يقصد مستوى لغوى وسط بين اللغة الفصحى واللهجة العامية ، وذلك فى تذييله لمسرحية (الصفقة) التى نشرتها مكتبة الآداب بدرب الجماميز بالقاهرة ١٩٨١م، ١٥٦. حيث أشار إلى أنه كتب فى عام ١٩٥٦م داعياً إلى تلك الطريقة فى كتابة الحوار ولكن النقاش وابن دانيال وناعوم السحار وصنوع وفرح انطون سبقوه إلى ذلك.

(٩٨) راجع محمد يوسف نجم، المسرحية فى الأدب العربى الحديث نفسه . والمعلوم والثابت أن أول من لجأ إلى مثل هذا الأسلوب كان ابن دانيال ق١٤م ثم مارون النقاش ١٨٤٧ الذى جعل مسرحياته مزدوجة اللغة شعراً ونثراً ، إلى جانب الأنغام . كما ذكر يوسف نجم ، وعلى الراعى فى كتابه (المسرح فى الوطن العربى) المنشور فى الكويت، سلسلة عالم المعرفة . كما أن أول مسرحية عراقية عرضت فى الموصل كانت (لطيف وخوشابا) ١٨٩٣م وهى من تأليف الكاتب العراقى (نعوم فتح الله السحار) وقد استخدم فيها المؤلف حواراً مزدوجاً فصيحاً للسادة ودارجاً للخدم كما يذكر د. على الزبيدى وعمر الطالب فى بحث لهما، وكما هو عند على الراعى فى المرجع نفسه ص٣٥٥ . كما أن فرح أنطون الذى كتب مسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) قد جعل لغتها مزدوجة فى الثلاثينيات من القرن العشرين ليفرق بين الطبقتين العليا والدنيا.

(٩٩) ويرى د. نجم أن "التعريب يقوم على نقل البيئة التى تدور فيها الأحداث المسرحية إلى بيئة عربية عصرية كانت أو تاريخية، وعلى تغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم، ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التى نقلوا إليها" ص١٩٧ . انظر كذلك: أحمد حمروش، نفسه، ص١٢٤ .

(١٠٠) د. مفيد حوامدة "المسرح العربى والتبعية" (عالم الفكر) مج السابع عشر ، العدد ٤ (الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والإعلام ، يناير/فبراير/مارس ١٩٨٧م) ص٦١ .

(١٠١) د. مفيد حوامدة ، نفسه .

(١٠٢) أحمد حمروش، نفسه، ص١١٩ .

(١٠٣) نفسه ، والصفحة .

(١٠٤) حمروش، نفسه .

(١٠٥) د. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، نفسه، ص٥٧٦ .

(١٠٦) المصدر السابق نفسه .

(١٠٧) راجع أرستوفانيس، مسرحية الضفادع، ت. لويس عوض (القاهرة، دار المعارف بمصر).

(١٠٨) سبق الإشارة إلى ذلك، حيث اقتبس محمود إسماعيل جاد (عطيل) ومصرها باسم (عطا الله) .

(١٠٩) كتب بايرو بابيخو- الكاتب المسرحي الأسباني- (دون كيشوت) عن سرفانتس، وقد ترجمها د. صلاح فضل إلى العربية ضمن سلسلة من المسرح العالمي عن المجلس الوطني الكويتي للثقافة والإعلام .

(١١٠) سرفانتس، دون كيخوته، ترجمة د. عبد العزيز الأهواني (القاهرة، الألف كتاب الأولى .

(١١١) على سالم ، كوميديا أوديب، أو أنت اللي قتلت الوحش، مصدر سابق .

(١١٢) سبق الإشارة إليه .

(١١٣) كتب أسامة أنور عكاشة للتليفزيون المصري مسلسلاً بعنوان (رحلة أبو العلا البشري) وهو اقتباس من حيث الفكرة من "دون كيخوته" لسرفانتس .

(١١٤) وشخصية نجيب سرور لها طموحات "دون كيخوته" أيضاً حيث ينهض فرد واحد لنضال طبقة الإقطاع بأسرها (انظر الغلاف الخلفي لمسرحيته ياسين وبهية) وما كتبه سرور نفسه عن تأثره بدون كيخوته .

(١١٥) سبق وأشرت إلى هذا الموضوع .

(١١٦) راجع: مقالب سكابان، ومريض الوهم، دون جوان، وتارتيف لموليير .

(117) **Actor on Acting, Edited by Toby Cole & Helen Krich Chinoy Seven Printings 1978 pp 306-307**

(١١٨) لطفي الخولي، الأرانب، سلسلة المسرحية عن مسرح الحكيم بالقاهرة، هيئة الإذاعة والتليفزيون والموسيقى والمسرح .

(١١٩) أ. ستاركسي، النساء في البرلمان (مجلة الفنون) . (القاهرة، اتحاد نقابات المهن الموسيقية والسينمائية والتمثيلية السنة ١٩٨٨م)

(١٢٠) أرسطوفانيس، برلمان الستات، ترجمة د. علي نور، مجلة المسرح المصرية عن مسرح الحكيم عدد عن هيئة الإذاعة والتليفزيون والمسرح والموسيقى، وقد ترجمها د. لطفي

عبد الوهاب بالشعر العامي. حيث أخرجتها لطلاب قسم المسرح بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية في عام ١٩٨٣م وعرضت على مسرح سيد درويش .

(١٢١) ستاركسي، نفسه .

(١٢٢) نادر عمران، لعبة دم دم تك، عرضتها فرقة الفوانيس عن أصل لمسرحية بريشت (السيد بونتيبلا وتابعه ماتي) على مسرح دائرة الثقافة والفنون في الفترة من ١٣-١٩٨٣/٥/٢٥م، بمهرجان جرش الثاني في ١٩٨٣/٨/١٨م وبكلية مجتمع بنات عجلون المتوسطة ١٩٨٧/٦/٢م. راجع د. مفيد حوامدة، وثائق المسرح الأردني ج١، سلسلة دراسات في المسرح الأردني (٢) ، "اربد مركز الدراسات الأردنية بجامعة اليرموك ١٩٨٦م" ص١١٧-١١٨ .

(١٢٣) لويجي بيّرانديللو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف (القاهرة، سا ـة من روائع المسرح العالمي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر) .

(١٢٤) صمويل بيكيت، في انتظار جودو، ترجمة د. فايز إسكندر (المسرح) العدد ١ السنة الأولى ١٩٦٤م.

(١٢٥) ولا شك أن لجوء بريشت لهذا الأسلوب الذي يعد الأول من نوعه في إخراج مسرحية من تأليف آخر، وهو ما يعد لوناً من الاتجاه الخالق في الإخراج المسرحي قد تأسس على يد بريشت حيث إدراكه للمستوى الفني العالي لمسرحية "في انتظار جودو" وهو أمر لا يكفي معه مجرد مقال نقدي هنا أو هناك . لذلك أقدم على نقدها في إخراجه لها، وذلك أكثر تأثيراً، حيث النقد جزء من العمل الفني نفسه دون تغيير لفظه .

(١٢٦) برتولت بريشت، دائرة الطباشير القوقازية، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي (القاهرة سلسة من روائع المسرح العالمي "٣٠" المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٤م).





الفصل الخامس

حيرة النَصُ المسرحى أمامُ قضَايا الإعدَادُ



مفهوم الإعداد :

عند التباس عنصرين أو ظاهرتين يلجأ المنهج الصحيح إلى تحديد مفهوم كل منهما بالرجوع إلى (مادة) الكلمة الأصلية لكل من هذين المفهومين. أما وقد حدث هذا، عند تعرضى لمفهوم الاقتباس ودوره.. . فلا مندوحة لى عن أن أعود إلى جذر كلمة إعداد[1].

المفهوم الاصطلاحى للإعداد المسرحى (عن نص مسرحى) :

جرت العادة على إعداد نص مسرحى أو سينمائى عن رواية أو عن قصة. ولكن الإعداد المسرحى عن نص مسرحى عرف من القدم، حيث كانت بعض الفرق المسرحية فى العصر الإليزابيثى تعيد عرض مسرحيات (شكسبير) بنص آخر مختلف عن نص شكسبير. كما كتبه بنفسه وتتصرف بالحذف أو بالإضافة، بالتغيير فى بعض الأحداث، وفى لغة الحوار[2].

وإعداد نص مسرحى عن نص مسرحى. هو إعادة صياغة نص مسرحى ليتلاءم مع فكر المخرج، أو لسبب قد يظنه المعد ركاكة فى الصياغة الأصلية- بحق أو بغير حق- ويتخذه ذريعة لإضافة أو لحذف بعض فكر النص الأصلى أو أسلوبه وإبدالها من عنده بما يوافق مجتمعه وما يوافق فكره وحالة مزاجه

الإعداد المسرحى (عن رواية أو عن قصة) :

هو تحويل عمل أدبى إلى نص مسرحى بغية إثبات قدرات مبدعه. الأول على الصياغة المسرحية فى حالة ما يكون هو نفسه المعد (كما فعل بريشت عند تحويله لقصته "أوبرا بثلاث بنسات") التى اقتبسها من قبل عن أوبرا "الشحاذ" لجون جى.[3] وكما فعل فى مصر "يوسف إدريس" حيث حول قصته "جمهورية فرحات" إلى مسرحية[4] وقد يكون الإعداد بسبب تضمن القصة أو الرواية أو القصيدة لعناصر درامية. مثلما فعل أحمد شوقى ببعض قصائده وقد

يكون رغبة فى نشر أكثر فعالية لمضمونها وفكرها بسبب الدور المباشر فى التأثير فى فن العرض المسرحى نفسه.

غير أن هناك من يرى الإعداد نوعاً من الترجمة. فهذا الأديب الإنجليزى "الدوس هكسلى" يرى أن: "الإعداد المسرحى أو السينمائى ليس فى حقيقته إلا نوع من الترجمة، ولكنه ليس ترجمة من لغة أخرى، بل من وسيلة تعبير إلى أخرى، إنه تحويل رواية أو قصة قصيرة، أو سيرة أو تاريخ إلى مسرحية أو فيلم سينمائى.."(٥).

عناصر الإعداد:

يقوم بين مؤلف النص المسرحى والمخرج وسيط ينهض بتهيئة النص المسرحى تهيئة سابقة على الإخراج، حيث يقوم "الدراماتورج" بإعداد النص الأصلى، والإعداد من نص مسرحى إلى نص مسرحى آخر قائم على النص الأصلى ويستند إلى أساس فكرى سابق على عملية الإعداد، حيث المستوى اللغوى أو من حيث المستوى التقنى للكتابة الأصلية للنص، وتعارضها مع الإنتاج وقدرته ووسائله. كل هذه مسائل تشكل دافعا للإعداد عن نص مسرحى. إن لم تكن مجتمعة، فمسألة واحدة منها تكفى لتكون دافعا لإعداد الصياغة بتناول جديد تأسس على التناول الأصلى ولا تشذ عنه إلا فى عنصر أو أكثر وهذا مغاير للاقتباس الذى لا يطابق الأصل إلا فى عنصر رئيسى أو عنصرين

والإعداد مرحلة وسيطة بين الترجمة والتأليف شأنه فى ذلك شأن الاقتباس الذى قد يكون فى اقتباس فكرة عمل أجنبى أو فى اقتباس شخصية. كما حدث فى مسرحية "زوربا المصرى" بطولة "حمدى" غيث وهى عن رواية "كازنتزاكس" التى مثلها للسينما العالمية (أنطونى كوين) أو (مقالب عطيات) التى مثلتها وأخرجتها سميحة أيوب عن (مقالب سكابان) لـ: "موليير".

صعوبات الإعداد:

من أخطر الصعوبات التى تواجه من يقوم بهذا العمل هى الصعوبات النفسية الناجمة عن اختلاف طبيعة استجابة الناس لما يقرؤنه عن طبيعة استجابتهم هم أنفسهم لما يشاهدونه ويسمعونه فى المسرح أو فى السينما فجمهور المتفرجين يطابقون بين ما يقدم لهم؛ والحقيقة. وهى خاصية فى جمهور المسرح بعيدة عن طبيعة جمهور القراء فى الرواية والسيرة المكتوبة. وبالمثل فإن جماهير قراء الروايات والسير يتعرضون للكثير من التأثيرات التى يستمتعون بها فعلا فى قراءة تلك الآثار الإبداعية المكتوبة، مع أن هذه التأثيرات غير مقبولة فى المسرحية أو فى "الفيلم". فالرواية المكتوبة وكذلك السيرة تستطيع أن تنتهى فى شكل سؤال أو قبل أن تبلغ قمتها الدرامية، أو أن تنتهى بتقرير حقيقة من الحقائق، كما تنتهى دون أن تتوصل إلى حل نهائى لأى مشكلة من المشكلات التى عرضتها، موحية بأن ذلك الموقف المعقد المتشابك، سيظل يكرر نفسه على هذا النحو إلى ما لا نهاية .

أما المسرحية- وفق أصولها التقليدية- فسواء أكانت مرحة أم حزينة، فإنها يجب أن تختتم بنهاية محددة، وإلا أحس الجمهور بعدم الرضا، أو ربما أحسوا بأنهم خدعوا على نحو ما

ولربما تمثل ذلك فى مسرحيات "الفريد فرج" الذى يؤرقه كيف يستطيع أن يقدم مسرحا يجيب عن الأسئلة التى يطرحها الواقع، دون مباشرة، ودون أقل إخلال بالقواعد المسرحية[٦] وكذلك فعل "لطفى الخولى" فى مسرحيته الواقعية (القضية) إذ طرح "السؤال الأساسى: هل يجدى الترقيع والترميم والتوفيق والتلفيق فى أعمدة المجتمع وأبنيته، أم لا بد من تغييرها تغييرا جذريا وحاسما!" ويجيب: "لا بد من تغير المجتمع" على لسان شخصية (عبده مسعود، طالب الطب الثائر)[٧].

غـير أن هنـاك مـن الكـتـاب أنفسـهم مـن يـرى غـير ذلـك ويسترشـد بشكسبير فيقـول: ليسـت لـدى شكسـبير "إجابـات وبداهـات بـل تسـاؤلات وحوادث. وأيضا مشاهدات وبداهات ليس لديه حل نهائي. وعليه. يمكنني أن أقول: أن نتساءل دون إجابة، أصـدق مـن ألا نتسـاءل مطلقـا"[٨]. ولربمـا زاوج _سارتر) بـين الاتجـاهين بقولـه: "للكـاتب حياتـه وهـى ذات معنـى ومعناهـا ينحصر فى رسالته التي يؤديها، وهى ترتبـط بعصـره مـن ناحيـة. وبالمسـتقبل الذى يتطلع إليه من ناحية أخرى"[٩]، والارتباط بالعصر ومعانقته يكون بحلول يسهم فى إيجادها. والارتباط بالمستقبل الذى هو المجهول يتم بطرح التساؤلات والفروض.

خاصية الإعداد:

استوقفتني كثيرا بعض كتابات الدارسين والنقـاد عنـد مسـألة يطلقـون عليها (أمانة الإعداد). فهذا "عبد اللطيف شمـا" يفـرد فـى كتابـه عـن المسـرح الأردني[١٠] صفحات يتكلم فيـها عـن **مزالـق الإعـداد المسـرحى، مثـل: خلـط العامية بالفصحى حيث تنقل المشاهد إلى جوين مختلفين. وتوقع المثلين فـى مزالق الخلط فى الأداء**[١١]. وكذلك نظر بعض دارسى المسرح فى المغرب العربى إلى الإعداد الذى وحدوا بينه والاقتباس[١٢]. تماما كما فعل دارسو المسرح العربى فى المشرق[١٣].

ينتهى بنا كل ذلك إلى أن إعداد رواية أو سيرة إعـدادا ملخصـا يـكاد يكون مستحيلا من عدة أوجه، فالسيد "س" القارئ نوع آخر غير السيد "س" نفسه بوصفه متفرجا مسرحيا والكاتب الذى يقوم بالإعداد المسرحى يجب أن يدرك هذه الحقيقة ويخضع لمقتضياتها. وبقدر إدراكه وخضوعـه لهـا تصبـح ترجمته من وسيلة للتعبير إلى أخرى نوعا مـن الخيانـة. تتفـاوت درجاتـها تبعا لذلك، وتلك الصعوبة تشكل فى نظر (الدوس هكسـلى) مشـكلة نفسـية أو تضاف إلى المشكلات **النفسية المصاحبة لعملية الإعداد المسرحى**.

على أن هناك مشكلات تخص الشكل والحجم والبيئة نفسها. فالمتفرجون في الهند- مثلا- مستعدون للجلوس أمام منصة المسرح خمس أو ست ساعات، أما في الغرب فلم ينجح سوى "فاجنر" و "أونيل" في إغراء الجمهور والممثلين باحتمال أمثال هذه التجارب الطويلة، فإذا كان نص المسرحية التي تستغرق ساعتين ونصف الساعة، يحتوى على نحو عشرين ألف كلمة، وكان نص سيناريو الفيلم (ويتكون معظمه من وصف الحركات) لا يزيد عن هذا الحجم نفسه، فإن معنى ذلك أن طبائع الأشياء **تحتم على من يتولى الإعداد أن يقوم بدور الجراح، وليته كان جراحا من جراحي عمليات التجميل الدقيقة، بل هو جراح ممن يقومون بعمليات البتر بلا رحمة**. فإذا كان ذلك الجراح حاذقا، فمن الممكن أن تسفر العملية عن فيلم سينمائي رائع. أو مسرحية ممتعة يمكن تمثيلها.."[١٤].

على أن هناك تشابها بين عمليتي إعداد مسرحية عن رواية أو عن سيرة ذاتية السيناريو .. مع اختلاف عناصر كل فن منهما. وهناك اختلاف كبير بين النص الأصلي والكتابة المأخوذة عن رواية (الأخوة كار مازوف) أو الفيلم المقتبس من "الحرب والسلام" أو "دافيد كوبر فيلد" أو "بين القصرين" لنجيب محفوظ فلا يمكن أن يعكس أي منها خصائص الأصل الروائي الذي يعتبر طوله وتعقده عنصرين من عناصر عظمته الخاصة باعتباره عملا من أعمال الفن الرائعة"[١٥].

وليست الأعمال المعدة كلها عملية نقل أشكال طويلة إلى أشكال أقصر، إذ يحدث أحيانا أن تبنى المسرحية أو السيناريو المكون من عشرين ألف كلمة على أساس قصة لا تزيد على بضع صفحات. ومهما كانت مهارة من يقوم بهذا النوع من الإعداد، فإن الناتج لا يمكن أن يحمل مع ذلك إلا مشابهات قليلة مع الأصل.

ولكن أعقد المشكلات التى تواجه من يقوم بالإعداد بكل أنواعه هى مشكلة الاهتداء إلى بديل يقوم فى ترجمته بدور الأسلوب الذى كتب به العمل الأصلى وذلك يتطلب من المعد بوصفه كاتبا. ومبدعا- على أى مستوى- أن **يكون على قدر يلائم ما يراه يونيسكو من واجبات للكاتب. فـ "الكاتب لا يكون على جانب كبير من القيمة، ما لم يكن صادرا عن إنسان صادق، له رسالة إنسانية موجهة إلى الناس جميعا، فى كل زمان ومكان**"[16]. **أى عليه ألا يدخل المسرح من باب المكتبة**- بتعبير د علي الراعي-[17]. لأن "الذين أصروا على أن يدخلوا المسرح من باب المكتبة ما تزال (مسرحياتهم) قابعة على الأرفف. تستعصى على الإخراج"[18]

ركائز إعداد مسرحية عن قصة:

إلى جانب ما تقدم. فإن الإعداد المسرحى عن قصة أو عن وسيط أدبى أو فنى آخر يتطلب توافر بعض العناصر الضرورية، التى تسهم فى حل مشاكل النقل من فن إلى فن آخر، ومن ثم تسهل مسألة إيجاد البديل .

لا شك هناك عدد من العناصر الفنية القريبة فى الفنيين المختلفين من حيث الشكل ومن حيث الموضوعات وطبيعتها فى القصة وفى المسرحية. وهى عناصر تسهل مهمة المعد وتقوى الشكل وتساعد على وجود عنصرى المتعة والإقناع عن طريق التاثير القوى. ومنها

- احتواء القصة على وحدة مكان أو أمكنة محدودة. ومناظر يسهل إعدادها -مسرحيا - من حيث الوقت والتكاليف .
- مباشرة الشخصيات لشؤونها بالقول وبالفعل المكثفين للتعبير عن نفسها دون وسيط سردى - خاصة عندما تعد وفق نظرية التغريب الملحمى -
- اشتمال القصة على لغة حوارية. وليست سردية. أو تحاورية. أو نقاشية. بمعنى استغنائها عن الوسيط التعبيرى السردى. (الراوى) إلا فى الكتابة

الملحمية للمسرح أو على نحو تقنية الجوقة المتمثلة فى شخصية فردية عند شكسبير والكلاسيكية الجديدة ..

- أن يكون للحوار دور أساسى فى كشف الأحداث والعلاقات والدوافع والشخصيات والمشاعر وتجسيد التعبيرات. وتنمية الصراع والشخصية - كل شخصية ولها خصوصيتها -.
- أن تكون القصة مشتملة على أحداث غير متفرعة بشكل يبعد المتلقى عن التلقى المباشر للمغزى المنشود، ذلك الذى قد يختلف عند إتمام إعدادها إلى نص مسرحى.

وهناك أمثلة عديدة لقصص تمكن بعض المسرحيين من إعدادها للمسرح منها:

- الأم، لـ "مكسيم جوركى" التى أعدها برتولت بريشت .
- قصة جمهورية فرحات، لـ "يوسف إدريس" التى أعدها بنفسه أو أعاد كتابتها للمسرح.
- قصة "الحرافيش"، لـ "نجيب محفوظ" التى أعدها للمسرح الغنائى عبد الرحمن شوقى.
- رواية "بداية ونهاية"، لـ "نجيب محفوظ" التى أعدها للمسرح القومى أنور فتح الله .
- رواية "ميرامار"، لـ "نجيب محفوظ" التى أعدها للمسرح نجيب سرور وعرضت فى مصر كما أعدها الشاعر "سيد حجاب" ليبريتو أوبرالى (٢٠٠٦) وعرضت بموسيقى شريف محى الدين عن مؤلفات أوركسترالية لـ (باخ) بأوبرا الإسكندرية (سيد درويش).
- رواية "شئ فى صدرى"، التى أعدت للمسرح المصرى عن إحسان عبد القدوس.
- رواية "فى بيتنا رجل"، التى أعدت للمسرح المصرى عن إحسان عبد القدوس.

- رواية "الأرض". لـ "عبد الرحمن الشرقاوى" التى أعدت للمسرح المصرى من إخراج سعد أردش كما أخرجها إخراجا رائعا للسينما المبدع "يوسف شاهين".
- قصة "قنديل أم هاشم" التى أعدت للمسرح عن يحيى حقى. بإعداد المخرج منير التونى كما أعدت وأنتجت سينمائياً.
- "البوسطجى" التى أعدت للمسرح عن يحيى حقى وأعدت للسينما .
- "عودة الروح" للحكيم التى أعدت للمسرح . بإخراج جلال الشرقاوى.

وهناك العديد من المسرحيات التى أعدت للمسرح. تبعاً للظروف التى عرضتها من قبل.

ونلاحظ في كل ما أعد أو اقتبس من الآثار الأدبية أن الاقتباس أو الإعداد قد تم انطلاقاً من قصة أو رواية أو سيرة إلى نص مسرحى، وصولاً إلى تجسيده على خشبة المسرح، **ولم نلحظ من كل ما أعد أو اقتبس أن نصاً مسرحياً أو عرضاً قد نقل من مجاله المسرحى إلى مجال القصة أو الرواية**[*] أو ما شابه ذلك. على ذلك نستطيع أن نخرج بفكرة جلية يمكن عرضها على النحو الآتى

إن للمسرح تأثيراً قوياً، وبعيد المدى بوصفه وسيطاً بشرياً لنقل مصدر المتعة والإقناع بشكل حاضر أو فورى، وهو ما يفتقده أدب القصة وتجسيده بالقراءة الفردية، وترجمته الفردية عبر ذهن القارئ، أو فن السيرة المحكى بصوت مغن شعبى.

إعداد مسرحية عن مسرحية:

لقد كان غريباً على الكثير من دارسى المسرح ونقاده أن تعد مسرحية عن نص مسرحى. ولكن ظروفاً عديدة قد جعلت من هذا الفهم أكثر تسامحاً. وتقبلاً لفكرة إعداد نص مسرحى عن نص مسرحى. بقلم كاتبه الأصلى أو بقلم

---

[*] أثبت بحث رسالة دكتوراه / للدكتور هانى سلام بقسم المسرح بآداب الإسكندرية ٢٠٠٦ تحويل أفلام سينمائية لعروض مسرحية.

كاتب ثان أو بروحه، وروح العصر. ولربما لخصت بعض النقاط التى عرضها الأديب يحيى حقى لأسباب تفوق المسرح على القصة فى العشرينيات من هذا القرن، حيث أرجع تفوق المسرح على القصة إلى ما يأتى:

- البعد عن حقائق الحياة والاستغراق فى الخيال.
- التقاليد التى قضت على الاختلاط بين الجنسين.
- عدم تمرن الكاتب المصرى على الملاحظة والتحليل النفسى، وهما ملكتان تنموان بالخبرة الشخصية الطويلة.
- ضعف ملكة الوصف، وميله إلى تجميل الطبيعة[19] وهو يشير إلى مسرحية: (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم[20]، ويقترح عليه إعادة كتابتها فيقول: ".. فالقصة جيدة التأليف، وفيها حوار قوى لا عجب أن أثار إعجاب النقاد والمشاهد. إنه على كثرة ما كتب عن هذه القصة لم يوجه إليها النقد واحد معين.. قال عنها الدكتور طه حسين: إنها حدث فى تاريخ الأدب العربى، وإنها تضاهى أكبر أعمال فطاحل الغرب، وشبهها (ميم) فى (البلاغ) بمؤلفات "ماترلنك" ولست أبدو كأننى أنبش بإبرة، ولكننى أقول: إن فى القصة آثار الصبا. ولو أعاد الأستاذ توفيق كتابتها بعد عشر سنين لحذف منها الشتائم التى تلاحق بها "بريسكا" مؤدبها كلما كلمته، وأقصوصة اليابانى لأنها زائدة. ولحذف الكثير من فلسفة "يمليخا" لأنها لا تتفق مع دوره، وتشعر أن المؤلف يتكلم من فم كل بطل من أبطاله، وهذا تصنع لأنهم ليسوا سواء. ولقلل أيضا من طول المناقشات الفلسفية"[21].

على أننا نستنبط مما تقدم من كتابات حول قضية (الإعداد المسرحى) عددا من النقاط يمكن أن نعتبرها ركائز يستند إليها (المعد المسرحى) عن نص مسرحى، يمكن عرضها على النحو الآتى:

من أسباب الإعداد:

- تقريب جو النص من بيئته الأصلية إلى البيئة المحلية.

- تجنب التعقيد فى النص الأصلى
- تعميق بعض الشخصيات أو تبسيطها
- تفريع بعض الأحداث
- خلق تشابك فى بعض العلاقات.
- تعميق الدوافع لدى بعض الشخصيات.
- خلق علاقات غير موجودة فى النص الأصلى.
- حذف بعض أجزاء من الحوار الطويل. دون حتمية درامية
- إشباع موهبة فنية لدى المعد.
- إضافة وجهة نظر معاصرة
- اختصار بعض مشاهد من النص الأصلى وفق ضرورات العرض والتلقى.
- إضافة مشاهد وفق الضرورة الدرامية للعرض المسرحى
- وجود تشابه فى الشخصية الأساسية فى النص مع شخصية تراثية
- إعداد الجمهور لتقبل النص العالمى.
- تبسيط النص الأصلى

خطوات إعداد نص مسرحي عن نص مسرحي:

ونطبق نوعا من الإعداد على نص مسرحية (سالومى) لأوسكار وايلد. الذى نشره محمد سلماوى[٢٢] الكاتب المسرحى المعروف بعد أن أعاد كتابته

أصل النص:

يعالج النص قصة الصراع بين القيم الدينية متمثلة فى "يوحنا المعمدان" والقيم الدنيوية الشهوانية على أثرها، ليؤكد ارتباط القيم الدنيوية بالقيم الدينية. بحيث لا يكون للقيم الدنيوية وجود ما لم ترتبط بالقيم الدينية

معالجة الإعداد:

يعالج النص بعد الإعداد قصة "سالومى" مستندا إلى الأصل التاريخى الذى نهل منه "وايلد"، ولكنه يسقط عليه إسقاطا سياسيا معاصرا، حيث يرمز

بـ "سالومى" إلى ظاهرة (الانفتاح) الاقتصادى الاستهلاكى الطفيلى فى مصر فى السبعينيات والثمانينات. تلك الظاهرة التى شوهت ثم قتلت كل قيمة فى مصر، بل قتلت كل ما هو جميل فى الحياة، مستخدما عنصر الرمز بالشخصيات.

ضرورات الإعداد:

يلجأ محمد سلماوى إلى إعداد (سالومى) أو يعيد إنتاجها إنتاجا رمزيا اقتفاء بـ (يوجين يونيسكو) الذى أعاد كتابة مسرحية (مكبث) تحت إسم (مكبت) مضيفا إليها الجذور التاريخية أو الماضية لشخصية (ليدى مكبث) تلك التى تجعلها حاقدة على الملك (دنكان) مما يدفعها دفعا لحض زوجها القائد "مكبث" على قتله، وهو ضيفه. فالملك (دنكان) كان قد قتل الملك السابق وهو زوج (ليدى مكبث السابق) وتربع بعده على عرش إسكتلنده وبذلك كانت فى (مكبت) يونيسكو أكثر منطقية من موقف "ليدى مكبث" عند شكسبير.

إذن، فمحمد سلماوى قد أراد إضافة وجهة نظر معاصرة إلى النص الأصلى. وتتمثل وجهة نظره - فى الرمز- كما عرضت- حيث رمز بـ "سالومى" إلى فكرة الانفتاح الاستهلاكى، ورمز إلى يوحنا بالفكر الناصرى[٢٣].

ضرورات إعداد ما أعد:

يحفل النص الذى أعاد كتابته محمد سلماوى بمواقف مباشرة، وبحوار مباشر، يضعف من عنصر التكثيف الدرامى، ومن ثم يضعف البناء، ويعرى الشخصيات. كما يزخر بالعديد من الشخصيات التى يمكن الاستغناء عنها. وفيه كثير من الدعاية المباشرة للفكر الناصرى. لذلك فهو يحتاج عند تقديمه للعرض إلى التخفف من ذلك كله، بحيث يقوى إيقاع العمل. ومن ثم يتحقق الأثر الدرامى والجمالى وينساب التعبير.

ولقد قمت بإعداده تمهيدا لوضع أسس نظرية لإخراجه فى (قطاع المسرح بوزارة الثقافة) لمسرح الشباب، فلجأت إلى إجراء تلك التعديلات. كما

رأيت إقامة خط مواز للفكرة الرئيسية وهي فكرة قتل تحالف السلطة هيرودوت وهيروديا وسالومي للفكر الجماهيري أو المواكب لحركته، والمتمثل في شخصية (الناصري)، حيث أن هذا التحالف بين السلطة في شكلها القديم (هيروديا س) و (هيروديا) والسلطة في شكلها الحديث (سالومي) لم تقتل "الناصري" أو ممثل الفكر الناصري فحسب، ولكنها قتلت كل فكرٍ مضادٍ لها، ومواكب لحركة الجماهير.

وسائل تجسيد تلك الرؤية في الإعداد (الدراماتوجية):

بالاستعانة بأكثر من وجه للناصري، وبأكثر من صوت بشكل فردي، وهو يصدر عن أكثر من مكان، من مقاعد المتفرجين، ومن المنظر. ذلك لأن (سالومي) أضرت بأكثر من طرف- إذ هي رمز للطفيلية والانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي، كما أن مناهضيها كثيرون، ومختلفو الاتجاهات، ومنهم الظاهر، ومنهم المتخفي.

وهكذا كما نرى، فإن الإعداد يستند إلى ضرورات تستدعيه، كما يستند إلى أساليب ومفردات جديدة، ربما نستطيع تلخيصها بقالة هاتش: **"قد تصلح فكرة ما لقصة أو مسرحية، ولكن الفارق ليس في الفكرة، وإنما في طريقة معالجتها. فتحويل الرواية إلى مسرحية يعادل ترجمة الشعر إلى لغة أجنبية، فهو لا يحتاج فقط إلى الترجمة، وإنما إلى خلقه من جديد"**[24].

وربما كان هذا ما يعطي سلماوي الحق في وضع إسمه مؤلفاً على نص سالومي.

ولقد رأينا في مصر عدداً من العروض الناجحة التي أعدت وقدمت بفرق مسرحية إنجليزية عن مسرحيات لشكسبير، ليس لاعتبارات خاصة بالانتقال من بلد إلى بلد آخر- وإنما كلون من ألوان التجريب المسرحي إلى جانب ما أشرت إليه من قبل.

تجارب فى الإعداد المسرحى
فى إطار التجريب

انتشرت فى السنوات العشر الأخيرة فكرة الورش المسرحية فى مصر وبعض الفرق المسرحية الشبابية فى بعض البلاد العربية نتيجة لتأثيرات الدورات المتتالية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى بدأ دورته الأولى فى الأول من سبتمبر حتى العاشر منه عام ١٩٨٨ وما يزال فاعلا فى حركة الإبداع المسرحى العربي.

ولم تقتصر فكرة الورش على العواصم العربية التى نشطت بها حركات مسرحية شبابية هاوية ومعتمدة على جهود الشباب دون أى دعم من جهة رسمية، بل ظهرت فى بعض البلدان الكبرى مثل الإسكندرية أو المنصورة أو الزقازيق أو بور سعيد. هذا إلى جانب الدور المهم الذى قامت به نوادى المسرح بمحافظات مصر كلها فى إطار مخطط منهجي وبرنامج فاعل ومهرجان مسرحى قومى لعروض نوادى المسرح، ذلك المخطط الناجح الذى اقترحه د. عادل العليمى وطوّره وأشرف عليه على مدى خمسة عشر عاما أو أكثر الفنان سامى طه بهيئة قصور الثقافة. ومع أن تلك العروض التجريبية الشبابية منخفضة التكاليف (١٠٠٠ ألف جنيه لتوفير خامات العرض الواحد) وما رافقها من محاضرات وورش.

إلا أن الفكرة قد نجحت واتسعت وأفرخت مبدعين وبراعم جديدة فى فروع المسرح وفنونه، وقد استثمرت بعض المراكز الثقافية الأجنبية التى قام على إدارتها بعض من المثقفين النشطاء مثل المركز الثقافى الروسى بالإسكندرية فى فترة إدارة (د. جينادى) بإتاحة الفرصة أمام شباب المسرح بالإسكندرية لتنظيم مهرجان سنوى تحت اسم (إسكندراما) تتبارى فيه فرق مسرحية شبابية من محافظات مصر المختلفة. كذلك نشطت جمعية فرق المسرح وكذلك مهرجان فرق المسرح العربى للهوان الذى ينظمه د. عمرو دواره بدعم من بعض هيئات وزارة الثقافة: (المركز القومى للمسرح – صندوق التنمية الثقافية – مركز الهناجر

للفنون) إلى جانب (ساقية الصاوى) التى تتيح لبعض الفرق الشبابية فرصة عرض إنتاجها المسرحى التجريبى على مسرحها. وفى مركز الجزويت الثقافى بالإسكندرية تدعم العديد من المؤسسات والهيئات الأجنبية الأوربية العديد من الورش المسرحية لتدريب شباب المسرح السكندرى وعلى وجه الخصوص عدد من خريجى قسم المسرح بآداب الإسكندرية وجامعتها إذ يستجلب لهم مركز الجزويت أكثر من فنان متخصص من السويد ومن غيرها لتدريب الممثل على وجه الخصوص، إلى جانب إتاحة الفرص أمام عدد محدود - معين بالاسم - لتتويج تدريبات الورشة بعرض مسرحى تتحمل تلك الهيئات (سيدا) و(فورد) تكاليف مرتفعة وأحيانا تكون باهظة تصل إلى ما يقترب من نصف مليون دولار (عرض: حلم منتصف ليلة صيف) بإخراج السويدية (بيرجمان) والذى جمعت فيه ممثلين من غالبية البلاد العربية (الأرن - المغرب - فلسطين - لبنان - مصر) وهو عرض أعيدت كتابته على يد المصرى سيد رجب.

وفى إطار تجارب الإعداد المسرحى التجريبى لنصوص مسرحية عالمية كانت تجربة د. محمود أبو دومه* الذى عمل على أفكار رئيسية لمسرح سترندبرج فى عرض (فى قلبى) ونص (مشعلو الحرائق) لماكس فريش تحت عنوان (نار يا حبيبى نار) ونص مسرحية لوركا (بيت برناردا ألبا) بعنوان (عطر البنات) وفى إطار التدريب التطبيقى لمادة (أصول الكتابة المسرحية) التى أقوم على تدريسها بقسم المسرح بجامعة الإسكندرية كلفت بعض الطلاب والطالبات بعمل دراسة قصيرة ومحدودة تقارن بين النص الأجنبى المؤلف والنص المصرى المعد. ومن تلك الدراسات القصيرة أدرج نموذجين أحداهما هو دراسة مقارنة حول إعداد (تمصير) (بيت برناردا ألبا) لفريد ريكو جارسيا لوركا. تحت عنوان (عطر البنات) أما النموذج الثانى فهو دراسة مقارنة حول إعداد (تمصير) (مشعلو الحرائق) لماكس فريش تحت عنوان (نار يا حبيبى نار) ثم نموذج أخير لـ "أبو الحسن سلام" لإعداد نص مسرحى تحت عنوان (إسكندرية توتى فروتى) عن رواية (لا أحد ينام فى الإسكندرية) لإبراهيم عبدالمجيد.

(عطر البنات)

وتجربة إعداد مسرحي عن (بيت برناردا ألبا) للوركا[٢٥]

نبذة مختصرة عن حياة لوركا :

ولد فديريكوجارثيا لوركا فى قرية فونيتى باكيروس فى مدينة غرناطة بأسبانيا فى الخامس من يونيو ١٨٩٩. وكان أبوه مزارعا ميسور الحال واسع النشاط وأمه مدرسة واسعة الثقافة مرهفة الإحساس، ولوركا يرد إليها الفضل في توجيهه نحو الموسيقى والشعر. وكان أبواه على وفاق تام وكان لهذا أثره على تربية أولادهما.

نشأ لوركا عليلا بعض الشىء فلم يفصح لسانه بالكلام إلا بعد السنة الثالثة ولم يمش إلا فى الرابعة ولم تستقم مشيته طول حياته وظل يعرج عرجا خفيفا.

ولكن طبع الشعر ظهر عنده وهو طفل صغير فكان إذا سمع أغنية شعبية مرة حفظها ورددها، وفى سن السابعة كانت لعبته المفضلة عمل مسارح صغيرة. اهتم أبواه بحفزه على القراءة الواسعة وكان لا يزال صبيا، فقرأ معظم شعر "فيكتور هوجو". وأتم دراسته الابتدائية والثانوية فى غرناطة ثم دخل جامعتها ليدرس القانون ولكنه قضى معظم وقته فى مطالعات أدبية واتصالات بالظاهرين من رجال الأدب ولهذا غادر إلى جامعة مدريد وهناك قضى بضع سنوات دون تقدم ملحوظ ثم عاد بعد ذلك إلى غرناطة. ولكنه خرج من دراسة القانون شاعرا قانونيا فلم يتأثر أحد من أبناء غرناطة على أيامه بجوها الشاعرى وتراثها الحضارى كما تأثر هو قبل أن يبلغ العشرين من عمره.

وكان القرن الماضى فى أسبانيا كلها عصر نهضة أدبية فنية كبرى وكان الاتجاه الغالب على أعلام الفن والفكر فى العصر هو اتجاه التخلص من الماضى وإدخال أسبانيا فى أوروبا ومحاربة أدباء فرنسا بالذات فيما ينشئون ويكتبون

وكانت تلك هى الرسالة التى تصدت لها بعض الجماعات فى ذلك الوقت. ولكن لوركا لم يجر فى ذلك التيار بل ارتد إلى الثورة الفنية الشعبية الأندلسية يستلهمها ويبعث فيها الحياة وينشئ منها فنا جديدا. وهو لم يطلب هذه المادة الشعبية باحثا عن مادة لفنه فحسب بل باحثا عن نفسه ذاتها أو باحثا عن الروح الأسبانى الصادق. ومن هنا كان من الطبيعى أن يبلغ فى إنتاجه إلى أبعد مما بلغه أحد من معاصريه من أدباء أسبانيا. ولوركا واحد من أولئك الموهوبين الذين نضجت ملكاتهم قبل الأوان.

من غرناطة انتقل لوركا إلى مدريد ودخل غمار الحركة الفكرية واتصل بالظاهرين من رجال الفكر وبدأ طريقه فى النتاج الأدبى بقصائد قصيرة كان ينشرها بين الحين والآخر. وقد لفتت قصائده هذه انتباه كبار الشعراء والكتاب على الرغم من قلتها واشتهر وقتها فى الأوساط الأدبية بإلقائه لأشعاره بنفسه

شرع فى نفس الوقت يكتب للمسرح وأخرجت أولى مسرحياته "سحر الفراشة" فى برشلونة سنة ١٩٢٠ دون توفيق كبير ونشر أول دواوينه "كتاب أشعار" فلقى من الإقبال أكثر مما لقيت المسرحية بكثير. وفى هذه الفترة من عمره بدأ يرسم لوحات غريبة التكوين تشبه ما بدأ به الرسام "سلفادور دالى" وكانت تربطه به صداقة متينة فى الأصل. وفى سنة ١٩٢٧ أقام معرضنا للوحاته فى برشلونة وقد طبع الكثير من هذه اللوحات مع مجموعة كتاباته. ولا يمكن القول بأن لوركا كان شاعرا ناثرا مصورا وموسيقيا ولكن الذى يمكن قوله هو أنه كان فنانا مطبوعا يرى الحياة ويحس بها بإحساس الفنان وخياله وهذه كلها كانت أساليب للتعبير عن أحاسيسه وتخيلاته.

وبعد ذلك مباشرة رحل لوركا إلى نيويورك عندما عزم صديق له على الهجرة إلى أمريكا زمنا فرحل الاثنان فى صيف ١٩٢٩ والتحق بجامعة كولومبيا ونزل فى إحدى دور الطلاب بها ولكنه لم يتأثر بالحياة هناك وظل حائرا تائها ومن نيويورك انتقل لكوبا لإلقاء المحاضرات فى هافانا بدعوة من "المعهد الأسبانى الكوبى للثقافة" فلم تطل إقامته هناك ولكنه تأثر بما رأى من الفقر

والتعاسة وقد كتب مسرحيتين تعدان أضعف أعماله هما "هكذا تمر خمس السنوات – الجمهور".

وفى صيف ١٩٣٠ عاد إلى أسبانيا وعاد متجدد الهمة والنشاط ورأسه عامر بالأفكار ومن ذلك التاريخ إلى وفاته كرس نفسه للكتابة للمسرح. وكان أول ما كتب مسرحيته الخفيفة المسماة "الإسكافية العجيبة" وقد مثلت فى نفس العام فى مدريد.

وكانت تلك السنوات سنوات تطور عميق شامل فى أحوال أسبانيا السياسية فقد انتهت الوصاية التى فرضها عليها "بريمو دى ريفيرا" وانفجر الغضب فى نفوس الأسبان بقوة أذهلت العالم وأنذرت بسوء تطور الأحوال لأن الانتقال من الضغط البالغ إلى الحرية المطلقة دون تمهيد زعزع أركان المجتمع الأسبانى فقد أعلنت الجمهورية سنة ١٩٣١ وأعلن الدستور إطلاق الحريات إلى حدود لم يعرفها دستور آخر فى التاريخ وقد خاف المحافظون من ذلك التطرف. أما لوركا وأمثاله فقد رحبوا بالدستور الجديد أكبر ترحيب خاصة أن وزير التعليم قد بسط رعاية الدولة على مسرح "الباراكا" وتعيين لوركا وصديق له مديرين له.

وكان مسرح الباراكا مسرحا متنقلا وكان لوركا حرا يصنع فيه ما يشاء فاعتمد على عدد من شباب الممثلين الجدد المتحمسين وأخرج مسرحيات لكبار الكتاب أمثال "لوب دى فيجا" فى صور جديدة جريئة ومضى مع هذه الفرقة فى أنحاء أسبانيا وتفتحت نفسه للتأليف فكتب وأخرج بعض أعماله الكبرى ومنها "الزفاف الدامى – الدونيا روزيتا العانس".

كتب لوركا هذه المسرحيات متمتعا بحريته مؤلفا وشاعرا ومخرجا وجعلها من حيث الصياغة فى القالب الأسبانى التقليدى القديم مزيجا من النثر والشعر والرقص والأغانى. أما من حيث القالب المسرحى فقد جمع خياله وإحساسه الفنى إلى أقصى ما وصلت إليه روح العصر من أساليب الإخراج المسرحى.

وفى "الزفاف الدامى" بصورة خاصة بلغ تفنن لوركا مداه فالمناظر لوحات فنية يشترك اللون والضوء والرسم المسرحى فى إعطائها قوة بالغة والحوار جمل قصار حافلة بالمعانى والشعر قصائد طويلة حينا وقصيرة حينا أو على هيئة أغان ولكن ذلك كله محمل بطاقة درامية لا نعرفها عند كاتب آخر

ذاع صيت لوركا كمصمم ومخرج مسرحى إلى جانب شهرته كاتبا وشاعرا وبلغ صيته الأرجنتين فاستدعوه ليعرض مسرحياته بإخراجه الجديد لمسرحياته القديمة. ولقى هناك من النجاح مالم يلقه أى أسبانى آخر قبله أو بعده.

وعاد لوركا إلى أسبانيا متوجا بشهرة كبيرة وذهن عامر بالأفكار الجديدة فكتب مسرحية "يرما" وأخرجها سنة ١٩٣٥ وفى نفس العام أخرج مسرحية "الدونيا روزيتا العانس" إخراجا جديدا. وفى العام التالى ظهرت مسرحية "بيت برناردا ألبا" - التى مثلت بنجاح على مسارح القاهرة فى الستينيات بإخراج كرم مطاوع وبطولته - بدأ (لوركا) فى كتابة مسرحية جديدة عنوانها "خراب سدوم".

وفى يوليو من عام ١٩٣٦ بدأ الجنرال "فرانكو" انقلابه العسكرى على حكومة الجمهورية التى كانت قد انحرفت نحو الشيوعية انحرافا خطيرا. وكانت هذه الحملة الوطنية قد عبرت إلى الأندلس لتبدأ الحرب التى عرفت بالحرب الأهلية الإسبانية وكان لوركا قد تلقى دعوة لزيارة كولومبيا والمكسيك ولكنه فضل أن يقضى الصيف فى غرناطة كعادته ولم يكد يستقر هناك حتى ورد على مدريد الخبر بأنه قتل فى الطريق إلى مسقط رأسه "فونيتى باكيروس" قتل لوركا فى ظروف غامضة حتى زعم البعض أنه قد أعدم على يد القوات الوطنية ولكن هذا لم يكن صحيحا فهو لم يكن له أى ميل سياسى معين ولا تحمس لمذهب قط، ولكن هذه الفترة كانت مليئة بالوشايات والإشاعات الكاذبة بين الجانبين وقد ضاعت دماء الكثيرين هباء فى هذه الفوضى وكان من المؤسف

أن كان لوركا واحدا من الذين هلكوا فى هذا الطوفان على النحو الذى صوره الفيلم الذى أنتج سينمائيا عن حياته.

وكان سن لوركا يوم أعدمه الجنرالات قرابة السبعة والثلاثين عاما أى أنه كان لا يزال شابا ولكنه كان قد نحت اسمه فى سجل الخالدين فى تاريخ الأدب العالمى وهو على الرغم من العمر القصير واحد من أظهر أدباء القرن الماضى وعلم من أعلام الأدب الإسبانى على مر العصور.

طاقته الدرامية :

إن أعمال لوركا المسرحية قليلة إذا قيست بعدد ما خلفه من بلغ مثل شهرته من الكتاب وهى إلى جانب ذلك تعد مسرحيات قصار فمثلا مسرحية "الزفاف الدامى" لا تزيد صفحاتها على المائة وهى مع ذلك أطول مسرحياته.

ولكنه عرف كيف يحمل فى مسرحياته وفى سطورها القليلة قوة درامية لأنه كان يختار اللفظ القوى المثير ويرسل الجمل التى تفيض قوة وحيوية. وكان يمزج الشعر بالنثر فى مسرحياته حريصا دائما على أن يكون الشعر كأنه ومضات تهز النفس هزا عنيفا ولم يتخل عن طريقة الجمع بين الشعر والنثر إلا فى "بيت برناردا ألبا" ولكن نثره فى هذه المسرحية كان أيضا شاعرى الروح والطابع لأن لوركا فى حقيقته كان شاعرا يفكر بخيال الشاعر وبالنسبة لرجل كهذا لا فرق بين الشعر والنثر فيما يكتب فعبق الشعر مقيم فى روح ألفاظه التى تحملها شخصياته..

منابع الأسلوب فى مسرحه :

تمثلت فى مسرحه ثلاثة منابع أسلوبية :

- ما كان من وحى رومانتيكى تغشاه روح غنائية حزينة ويولى وجهه إلى الماضى.
- ما يجرى مجرى المهازل بما فيها من انطلاق ومتعة وهوى وسخرية تحيط بانفعال غنائى مقنع.

- الدراما فى موضوعها الشعبى الذى يتأتى فيه الشاعر عن الحقيقة ويتوخى الخيال ومنها مسرحية "بيت برناردا ألبا" التى سوف نتناولها بالشرح والتحليل ومقارنتها بمسرحية "**عطر البنات**"، التى أعدت عنها.

إن مسرحية "بيت برناردا ألبا" هى واحدة من ثلاث مسرحيات تسمى الثلاثية الأندلسية. والاثنتان الأخريتان هما :

"يرما - الزفاف الدامى" وهذه المسرحيات تمتاز على الرغم من غرابة الشعر الذى تحتوى عليه بواقعية تستوقف النظر فى رسم الشخصيات والمواقف وبمهارة فريدة فى تصوير العواطف الجياشة كما تمتاز بصورة خاصة بغلبة العنصر النسائى عليها وميل لوركا إلى القول بأن المرأة هى التى تسود حياة البشر وهى القوة الدافعة لحركة المجتمع.

وللناقد الأمريكى "ادوين هونيج" رأى طريف فى هذا الموضوع حيث يقول :

"إن بطلات لوركا هى صور حديثة لطراز من النساء معروف فى الأدب الأسبانى كله: طراز المرأة الجياشة العواطف التى تبدو وكأنها مجالات مغناطيسية تجلب على نفسها المآسى بطبعهن الحار وبصورة حتمية أن بطلاته هنّ "جزر" قائمة بنفسها فى بحر الحياة لا تخضع لقوانينها أو لمنطقها وإذا شاءت الحياة أن تخضعهن لنظامها فلا مفر من أحد الأمرين: إما أن تتحطم البطلة وإما يتحطم منطق الحياة نفسها. ففى مسرحية "ماريانا بينيدا" تنتهى البطلة إلى حبل المشنقة، وفى "بيت برناردا ألبا" تنتحر البنت الصغرى".

"بيت برناردا ألبا :

لقد اختلفت الآراء حول سبب كتابة هذه المسرحية لما كان لها من أوجه الاختلاف عن المسرحيات الأخرى من حيث واقعيتها الشديدة، فهناك من يقول إنه فى أحد الأيام كان لوركا جالسا فى حانة فى بلدته الصغيرة "فوينتى باكيروس" مع أحد أصدقائه الذى قص عليه قصة أحد الأشخاص الذين يعيشون فى البلدة وهى عن رجل يدعى "برنارد" يسكن فى أحد المنازل

مع بناته الخمس وكان هذا الرجل شديد القسوة لدرجة أنه كان يمنع بناته من الخروج من البيت ويحبسهن فى حالة حداد لمدة ثمانى سنوات منذ موت الأم ويمنعهن من رؤية أحد على الإطلاق فى هذه الفترة.

فقرر لوركا أن يكتب مسرحية عن هذه القصة. وعندما عرضها على أصدقائه عرض عليه أحدهم أن يغير شخصية الرجل إلى امرأة تدعى "برناردا" ويجعلها شخصية قاسية متزمتة على بناتها.

أما الرأى الثانى فهو يقول إنه استلهمها عن تجربة خاصة للوركا فى غرناطة فى مكان ليس ببعيد عنها فى قرية كان والداه يمتلكان منزلا فى مكان يدعى "فالدريبنيو" كان فى المنزل المجاور لهما تسكن "دونا برناردا ألبا" وهى أرملة كبيرة فى السن ترعى بناتها غير المتزوجات بطريقة قاسية ومتزمتة فهى تحبسهن على غير إرادتهن ولهذا لم يكن لوركا يتحدث معهن ولكنه كان يراهن كأشباح تتحرك دائما فى صمت وهى متشحة بالسواد، وكان هناك بجوار الإسطبل الخاص بدوابهن مكان يطل على البيت كان لوركا يذهب إلى هناك ليلاحظ هذه الأسرة الغريبة وأحوالها التى أثارته لحد بعيد والتى دفعته لكتابة هذه المسرحية.

وأنا مع الرأى الثانى لأنه أكثر واقعية لأننا نرى هذا التصوير والتجسيد الشديد الدقة فى المعالجة، التى تقترب من معايشة الكاتب لتلك الظروف.

وإلى جانب أنه يقال إن شخصية "بيبى الرومانو" هى مأخوذة من "بيبى دى لا روميلا" عشيق إحدى هؤلاء الفتيات .

شخصيات المسرحية هنا هى :

"برناردا – ماريا خوسيفا (أم برناردا)

انجوستياس (٣٩) عاما

ماجدلينا (٣٠) عاما

اميليا (٢٧) عاما

مارتيريو (٢٤) عاما

اديلا (٢٠) عاما

لابونثيا (الخادمة)

خادمة - برودنثيا (الجارة)

متسولة - أربع سيدات - بنت صغيرة - نساء يرتدين ملابس الحداد".

ويمكر أن نقول إن أسماء هؤلاء الفتيات محمل بالمعنى مثل "انجوستياس" ومعناه الغضب. "اديلا" تعنى العادلة بالأسبانية. "اميليا" تعنى البقرة. "ماجدليما" تعنى "ماريا المجدلية الخاطئة". "مارتيريو" تعنى ابنة "مريم"

وهذه المعانى تحتمل الخطأ أو الصواب ولكنها قد تساعد على تأكيد المعنى المناسب لصفة كل شخصية من تلك الشخصيات - غالبا -

نرى فى الفصل الأول من المسرحية وصفا للبيت وهو يدل علـى الكآبة والحزن التى تروم على المكان .. للمنزل جدران غليظة بيضاء والأبواب على هيئة أقواس وتتدلى من أعلاها ستائر سميكة والمقاعد من القش. وهذا يعبر عن مغزى الغلظة فى المسرحية بوضوح بجانب جوها الذى تغلب عليه الكآبة والذى هو أقرب إلى السجن الذى تحيا فيه الشخصيات حياة الرتابة وهذا السكون والوحشة التى تشيع فى المكان هى رمز لوحشة أكبر تستشرى فى البلدة كلها فى حالة سكون تحيا بداخله أسرار كتب عليها الكتمان

فى المشهد الأول حوار دائر بين "لابونثيا" والخادمة نستطيع من خلاله أن نعرف الكثير عن شخصيات المسرحية وعن أمرين مهمين هما: قسوة برناردا والثانى هو اهتمامها الشديد وخوفها من المظاهر أمام أهل البلدة ونحن نرى أن قسوة برناردا واستبدادها أشبه بدائرة حيث أنها تمارس هذا القهر على كل من فى المنزل وأن هذا القهر الذى تمارسه هو نابع من قهر أكبر يمارس عليها من نطاق أوسع هو القرية وهذا ماثل فى خوفها من الصورة العامة أمام أهل القرية وذلك واضح أيضا عند الخادمة فى خوفها من البقع التى توجد على الأطباق ومن ثم تخشى أن تراها برناردا. كذلك تتضح أيضا تلك الدائرة المخيفة فى أن

هذا القهر الذى تمارسه برناردا والذى ترفضه لابونثيا مما يجعلها تسبها وتلعنها وتسرق الطعام من ورائها والذى سيجعل "اديلا ومارتيريو" لشدة قهرها لهما تمردان على هذا الوضع فى النهاية .

كما تتضح لنا على لسان الخادمة أبعاد شخصية "دون انطونيو" زوج برناردا وهو من تفصح عنه بعد موته بقولها : الذى مات إنه كان على علاقة بخادمتها وإنه كان يجبرها على هذه العلاقة "لن تعود بعد اليوم إلى رفع قميصى عن جسدى وراء حظيرة الخيول".

أن تلك الدائرة ستعود لنر هذا يحدث على يد بناته فيما بعد.

تبدأ أحداث هذه المسرحية بعد موت زوج برناردا "دون انطونيو" وها هى زوجته برناردا قد قررت أن الفتيات سيمكثن فى البيت لمدة ثمانى سنوات لا يرين أحداً ولا أحد يدخل عليهن بل ينشغلن فى غزل فساتين زفافهن إلى ذلك الحين لأن هذه هى تقاليد العائلة منذ زمن بعيد وألا ترتدين أى ملابس غير الزى الأسود. كما تحبس الخادمة لابونثيا فى غرفة فى المنزل ولا تسمح لها بالخروج لأنها تراها مجنونة وفاجرة. نعرف أن إحدى بناتها وهى انجوستياس ليست من نفس الأب، أى أنها نصف شقيقة للفتيات وأن أباها هو الذى ترك هذا الميراث لها ولبرناردا وأن الزوج الأخر (دون أنطونيو) الذى مات لم يترك أى شىء ولهذا فإن انجوستياس تعيب على أخواتها أنهن فقراء وأنها هى صاحبة المال وأنها هى الوحيدة المخطوبة "لبيبى اورومانو" الذى يحبها فى حين أن الأخريات يعتقدن أنه خطبها من أجل ورثها.

كما نعرف أن اديلا هى التى تقابل بيبى كل يوم فى الحظيرة وأن مارتيريو تراهما معاً .. كل يوم فى الحظيرة وأيضاً لابونثيا تراهما.

ومع كل ذلك فإن ماريا خوسيفا (أم برناردا) تريد أن تخرج من ذلك السجن الإجبارى الذى تعيش فيه للتزوج حتى تنال حريتها.

تحاول لابونثيا أن تنبه برناردا بعدما رأت ذلك الصراع الذى يدور بين الفتيات إذ تحاول الحديث مع بناتها ولكنها ترى أنهن بخير وأنه لا يوجد داع للقلق عليهن

غير أننا ندرك أن الفتيات يغرن من اديلا لأنها الأجمل والأصغر هى ليست مثلهن فمعظمهم يتسمن بالقبح والكبر.

فى النهاية تذهب مارتيريو وراء اديلا إلى الحظيرة وتتحدث معها وتصارحها أنها هى التى تحب بيبى وأنها لن تسمح لأديلا بأن تأخذه منها ثم تتسلل لتوقظ أمها وأخواتها لترى الأم ما يحدث وبذلك تدخل الأم إلى الحظيرة فتسمع البنات من الخارج صوت طلقات رصاص تخرج الأم تخبرهن أنها قد قتلت بيبى تجرى أديلا إلى غرفتها ولكن الأم تخبرهن بأنه قد هرب ولم يمت وأنها أخبرت أديلا بذلك لتنسى كل ما حدث. تدخل لابونثيا لترى أديلا فتكتشف أنها قد قتلت نفسها وعلى الرغم من ذلك فإن الأم تأمر الجميع بعدم إخبار أحد بما حدث ويكتفين بالقول بأن الإبنة قد ماتت عذراء كذلك وتأمرهن بعدم البكاء أو الصراخ حتى لا يعرف أحد شيئا.

أدار لوركا المسرحية على شخصية برناردا وركز عليها الأضواء وهى لا تتميز عن بناتها بمجرد وجودها وامتداد كيانها بل أنها شخصية سيكولوجية مسرحية وهذا مالم نره فى بناتها فهن من الداخل لا يختلفن إلا فى التفصيلات الخارجية أما فى الداخل فذاتهن تقوم على الغريزة الجنسية فى صورتها البدائية الساذجة، فأرواح هؤلاء الفتيات قد فنيت فى أجسادهن بحيث لا يدور الحديث فى المسرحية إلا عن هذه الأجساد

"اديلا" أنا أفعل بجسدى ما يحلو لى.

أن الرجل عندهن ليس حقيقة تتجلى فيها معنى الرجولة بل هو مجرد جسد محسوس يمكن أن يتشابه مع أى جسد.

ولعل خير ما توصف به بنات برناردا الخمس أنهن تجريدات شعرية وكائنات عامة تصل إلى الرمزية. فقد مثلن فى المأساة الغرائز المغلوبة على أمرها

من الخارج عن طريق القهر الذى فرضته عليهن وعلى من معهن قوة خارجية لا سبيل إلى دفعها.

أما برناردا فالوقوف على شخصيتها يأتى من الحقيقة الاجتماعية والخلقية ذلك أن الشاعر رأها من الخارج وقد صنعها عالم خارجى فجاءت نمطا غير إنسانى.

إن بطولة برناردا بطولة سلبية تتم فى المجال الخارجى للأمومة غير أنها مضادة لغريزتها إنها تضحى ببناتها فى سبيل أخلاق لم تصنعها ولكنها أخلاق تؤمن بها وتشترك فيها باعتبارها قوامة عليهن مع أنها بذلك هى أول ضحايا تلك الأطر الأخلاقية غير الإنسانية .

مع أن أخلاق أهل القرية التى تعيش فيها برناردا ليست ساذجة بل هى أخلاق تحكمها المنطق والعقل بعكس أخلاق برناردا التى صنعت من أفكار سلبية وحدود وقيود صنعتها بنفسها وفرضتها على غيرها.

لقد كان من مظاهر الانتصار والرفعة لبرناردا أن تشهد القرية كلها جنازة زوجها. وإذا كانت الألسنة تتناول برناردا بالذم لقسوتها فإن هذه القسوة لا يبرأ منها أحد ممن يعيبونها فالشفقة فى ذلك العالم شريعة لا يجرى أحد بمقتضاها وإنما تتخذ سبيلا للحكم على الآخرين.

وإذا كانت برناردا حذرة فما ذلك إلا لأن معاشرة الناس لا تقوم على التسامح والحب بل على الحقد والحسد والنميمة فالقربة أشبه بمعركة صامتة كل من فيها عدو للأخر وهزيمة المرء فى أن يعرف الآخرون عثرته، ولذلك يتقى الوقوع فى الشبهات وإذا وقع فيها أخفاها حتى يحمى نفسه من ألسنة الآخرين كما فعلت برناردا بعدما ما علمت بقتل أديلا لنفسها.

إن لوركا لا يروى لنا ماضى برناردا ولا يكشف لنا عن ذاتها الداخلية كل ما هنالك أنه يصورها مخلوقة واقعية تتناول الأشياء كما تراها بعقلها ولا يدور فى بالها أن الأمور يمكن أن تكون على نحو آخر. أما أديلا التى منحت

نصيبا من الذكاء فيترك إرادتها تجسد لنا رغبتها فى أن تسحق العالم الذى لا يحول فحسب دون التعبير الحر عن غريزتها بل يحرمها من ممارستها.

هكذا كانت نهاية المسرحية هزيمة لعالم برناردا فقد صار بيتها على الرغم من قيودها ومحاذيرها مضغة فى أفواه مجتمعها وكل المجتمعات التى تعرض عليها قصتها مع نفسها ومع بناتها.

• عطر البنات[٢٦] – عن بيت برناردا ألبا :

قام د. **محمود أبو دومة** بإعادة كتابة نص "بيت برناردا ألبا" ليس فقط باللهجة العامية ولكنه قام بإعادة صياغة النص فهو مع لوركا وليس معه أيضاً فلم يتخل عن جوهر النص ورؤيته فهناك برناردا وبناتها كما يراهن لوركا مع اختلاف بعض الشخصيات فقد استغنى عن شخصية "اميليا" وأرى أنه موفق فى هذا لأنها لم تكن ذات بعد درامى فى النص الأصلى ولم تكن مشتركة فى تطور الأحداث بصورة فعالة ولهذا فعدم وجودها فى النص المعد غير مخل بالبناء الدرامى. كما استغنى فى النص المعد عن الخادمة فهى أيضاً لم تشترك فى الأحداث بل أن ظهورها اقتصر على المشهد الأول وربما هناك حديث مهم ذكره لوركا على لسان تلك الشخصية وهو الحديث عن "دون أنطونيو" وحقيقة علاقته غير الشرعية مع الخادمة والتى يبدو فيها شخصا مستهترا ماجنا وضع المعد بوح الخادمة لابونثيا عن علاقتها بسيدها على لسان الخادمة نفسها بحكم وجودها فى هذا البيت لمدة عشرين عاما.

أما الشخصيات الأخرى مثل السيدات فى الحداد والمتسولة فقد استغنى أيضا عنهن المعد إذ لا يشاركن بشكل مؤثر فى الأحداث.

ويمكن القول إنه عنى بوضع رموز النص ودلالاته سواء من حيث الحوار أو المشهد المسرحى فهناك خادمة واحدة وهى أيضا الراوية التى تتحرك فى المسرح عبر الزمان والمكان وبذلك نحا بالنص منحى ملحميا.

كما قام بتجريد هذه المعـانى فـى رمـوز ودلالات وضعـها علـى خشبة المسرح ففى منتصف المسرح غرفة برناردا كملكة (رمز واضح) للسـلطة فـهى لا تتحرك فى ثيابها السوداء الفضفاضة مما يعطيها مهابة، أما غرف البنات فهى على يمين المسرح ويساره ونشعر أنها ضيقة رمزاً للكبت والحـزن. وفـى أقصـى اليمين درج تصعد وتهبط عليه الخادمة/ الراوية لتنتقل عبر المكان. وفى أقصـى اليسار سجن لأم برناردا وهى التـى علـى عكـس النـص الأصلـى لا تخـرج مـن سجنها على الإطلاق ولا نستطيع أن نرى حتى وجهها بوضوح فى حين تخرج الأم فى النص الأصلى مرة أو مرتين ويراها الجمهور بوضوح، ويمكن إرجاع ذلك إلى أن الأم فى النص المعد هى رمز للحرية المكبوتة فى هذا البيت حيـث يـرى المعد أنها محبوسة داخل البيت. وعدم قدرتنا علـى رؤيـة وجهـها دليـل علـى انتفاء ملامح فاقد الحرية.

ونحن نرى فى هذا النص المعد إضافة شخصية جديدة لم تكن موجـودة فى النص الأصلى للوركا وهى شخصية "الغجر" والتى كانت تحتل سطح سقف حجرة الأم أفقيا. وقد استنبطه المعد من عالم لوركا فهى تحمل صـوراً لوركاويـة متلاحقة ومفردات من الطبيعة الحاضرة ترى بقوة فى شعره وفـى ثلاثيتـه كمـا نرى منذ اللحظة الأولى سيطرة جو الموت والموتى.

إن الغجر فى هذا النص يمثلون المعـادل الرمـزى للجمـوح الـذى يـدور بداخل هؤلاء الفتيات من أحلام وكوابيس وأمنيات وأكبر مثـال علـى ذلـك هـو عندما يبدأ الغجر فى رمى الريش الذى يعـبر عـن أحـلام الفتيـات يحـاولن أن يمسكن به ولكنه يطير فى كل مكان وهذا يعبر عن أن أحلامهن أيضاً ليس لها واقع ملموس وإنما هى تطـير هبـاء وهـذا مـا يبكـى الفتيـات عندمـا تدركـن أن أحلامهن أيضاً هى مجرد أوهام ليس إلا.

وأيضا الغجر يجسدون ما يحدث فى خلفية كلام الشخصيات ففى أول المسرحية تتحدث الأم عن الجنازة ليبدأ الغجر فـى ارتـداء الأقنعـة كنايـة عـن

الأشخاص الذين أتوا للعزاء إلى جانب برناردا وبناتها وتقمن بالصلاة على الزوج المتوفى بالتراتيل الكنائسية.

وفى مشهد تقوم فيه الفتيات بالنظر إلى كفوفهن وكأنهن يكشفن عن مصيرهن غيبا وكذلك يفعل الغجر. إذ يمسكون بفوانيس إلى الأمام فتجلس الفتيات على الأرض مع تحريك أنوفهن لتشم رائحة ما لنتسائل أهو عطر البنات أم عطر الرجال بينما تزداد حركة رؤوسهن كناية عما يشغلهن وهو ما يسقطهن مغشيا عليهن.

يسقط شخص غجرى فوقهن أوراق الورود وكأنه يمسهن جميعا كناية عن معاشرته لهن. يأتى الاثنان الأخران بشال ليغطيا به الفتاة الصغرى "اديلا" ليصطفيها أحدهم من بين الأخريات اصطفاء العشق القاتل فهو العاشق وملاك الموت فى آن واحد. كناية عما فى الحب من بعث للروح وفناء للجسد .

"الغجر "**من بين كل المواجع مش قادر أنسى حلم واحد كان الموت فيه بيضحك**".

تدخل الخادمة وتسحب الشال من فوق الفتاة وهى متوجسة كناية عن انتهاك العذرية والعاقبة التى سوف تحل إذا عرف أحد بما حدث.

منذ اللحظة الأولى والموت يخيم على المكان. ونسمع على لسان "انجوستياس" وهى البنت الكبرى الأكثر قبحا ومالا والتى على وشك الزواج من "بيبى" أجمل رجال القرية وهى منهمكة فى غزل فستانها بالإبرة: "**أنا عارفة إن الدم على فستان الفرح فال وحش الغجر بيقولوا كده اللى يسيل دمها على فستان فرحها عمرها ما تلبسه، بس أنا برضه هالبسه حتى لو سال دمى كله على الفستان هالبسه حتى لو ساعة واحدة**".

يبطل أفق توقعنا عندما تخرج فى النهاية فتاة وعلى ردائها بقعة دم ولكنها ليست انجوستياس بل اديلا البنت الصغرى وهو كناية عن حملها سفاحا يكثف المعد ذلك الشعور الحالم بالعرس الواحد الممتد فى الجسد الواحد

عن طريق المباغتة، فهن ينتظرن عرس الأخت الكبرى فيباغتن بعرس دم الصغرى. يستلهم المعد قول إحداهن فى النص الأصلى للوركا "ما يحدث لإحدانا يحدث لنا جميعا" فيحولهن (أربعة لا خمسة) إلى كورالية حركية حيث تخرج البنات جميعهن قطعة بيضاء من (التُّل) مما قد يصلح لطرحة فى عرس من بين أزرار ملابسهن وكأن تلك القطعة هى التى تنفخ النصف السفلى من الرداء ملطخة ببقعة دم للإيحاء الرمزى بمحنة العذرية والشرف.

يستحضر المعد الوجود الغجرى الذى يمثل قمة الرجولة والتحرر وأسرار العشق عند لوركا وهو الذى يميل فى "بيت البا" إلى إخفائه باعتباره قوة خفية يتجمع فيها الغموض وارتباط الموت بالحياة فلا غرو من أن نجد ظلا من هذا الاتجاه فى غياب سبب رغبتهن جميعا فى وجود "بيبى الرومانز" وهو ليس من الغجر وفقا لمواصفات مروية. ومع ذلك لا نستطيع أن نتصور أنه ليس منهم خاصة بعد مشهد نزول الغجرى ومعاشرته لإحدى الفتيات وهى التى كانت بالفعل على علاقة ببيبى .

إلا أن المعد يوظف حضورهن بثراء دال شعريا إذ يحقق غرض الغياب ويجسد عن طريقهن جوهر الرؤية اللوركية.

يشكل الموت ملمحا رئيسيا فى فن لوركا المسرحى لذا نرى أن الحداد هنا ممتد من موت الأب إلى موت الابنة حتى أن العرض يبدأ برثاء الغجر للراحل وكأنه رثاء للشاعر لوركا لا الأب الذى هو محل شك كبير فى سلوكه بل سيرته التى كانت مثار سخرية المربية لابونثيا فى بوحها بعلاقته غير المشروعة معها.

ومع ذلك يبدأ العرض برثاء نبيل للراحل مع الإلحاح على كشف ما خلف الحوائط المشبعة بأسرار الناس وحياتهم حتى لا تتبخر ذكراهم المنحوتة فى بيت ألبا/ لوركا بعد الموت:

لا الورد بقى يعرفك ولا شجر الزتون
ولا الغيم يعرفك ولا الحيطان عرفتك

بهذه الكلمات المنحوتة على الحوائط يلجأ المعد إلى التعليق النقدى بأسلوب من خصائص الكتابة المسرحية الملحمية.

وبذلك يحقق ما جاء عن الوحدة التى تكاد تكون غريزية لدى لوركا بين الشعر والدراما.

وقد جعل (المعد / المخرج) البنات بمثابة الكورس تتوحد حركتهن وتواجه الجمهور غالبا سواء وهنّ يغزلن أو جالسات على السلم أو تجمعهن حركة تعبيرية متقدة وتتوزع على ألسنتهن الكلمات لا يتبادلنها بل يسردنها ولا يتعارض ذلك مع حرصه على أن يكون لكل واحدة منهن تاريخ عاطفى خاص بها وهو ما يؤدى فى النهاية إلى الإحساس بمحنة المرأة الواحدة والعرس والموت الواحد(*).

وفى إطار النقد الذاتى والكشف تنقد المربية سلوك البنات إذ تراهن وكأنهن قطع الأثاث التى تملكها برناردا كما قالت فى البداية وهى تسحب الشال من على الفتاة الصغرى كما تسحب طرف الثوب الأسود الذى يغطى قدم برناردا لتكشف عن عجزها الذى سترته طويلا على غير ما جاء فى النص الأصلى – ربما – كناية عن فقدها لأسباب تسلطها الذى أدى إلى فقد اديلا لعذريتها.

ولنا أن نتساءل عن كيفية تأمل البيت هنا مع أن المربية فى البداية تصف لنا البيت : **"البيت له باب واحد رئيسى و٣ مفاتيح وباب تانى خلفى و٣ أوض وممرين و٨ شبابيك واسطبل خيل ومطبخ وورا هنا فيه اوضة كانت زمان مطحنة ودلوقت بقت سجن محبوسة فيه أم برناردا ماريا خوسيفا"**

لا يقنع النص المعد بوصف البيت فى النص الأصلى لذا يكشف كل المناطق فى صورة واحدة وبذلك ينفى بصريا فكرة الخروج عن البيت، فنص لوركا يعج بالخروج والدخول لكن فى النص المعد يوجد الإحساس بتواجد

(*) هنا تتداخل تقنيات الكتابة ما بين التعبيرية والملحمية .

الجميع حتى لو اختفوا لحظات مثل الخادمة فهى لا تحتاج إلى عبور المكان أو الزمان، وفى ذات الوقت فتعليق المربية على السلم أو على أرض البيت تعادله مراقبة الغجر من على السطح وثبات الأم فى موقعها المهيمن بصوتها المنتظم فى قوته دون أن يشوبه تغير يتناقض مع تنوع لحظات تعبير المربية صوتا وحركة إلى جانب المناجاة الغنائية الموحية لثلاثى الغجر التى تدفع بجلسات البنات من السرد الواقعى لتاريخهن الوجدانى إلى خلخلة الواقع وصولا إلى الحلم السريالى المخيف للنمل الذى يلتهمهن مع البيت، فجميعهن يرونه ويصفنه فى المرة الوحيدة التى جلسن فيها على السلم مذعورات؛ أى أنها المرة الوحيدة التى أتيح لهن أن ينظرن من الخارج على بيتهن من داخله؛ حيث يتآكل عمرهن بدءا من المشاهد السابقة.

يأتى المشهد الأخير الذى يعدّ من أروع المشاهد فى هذا العمل وهو يعد نبؤة بما سوف يحدث حيث نرى مشهد الختام لثلاثى الغجر فى تحريكها لدمية كأنها جسد حى وبين يد أحدهم ويد الدمية سكين كناية عن أن الطاعون مجهول[*] وهو ما يتأكد بالتفافهن حول الدمية فى تشكيل ينم عن حيرة توجيه الاتهام لمجهول وفى نفس الوقت تراقب الفتيات ما يحدث من على السلم تنكفئ الغجريات على الدمية بعد طعنها فى حزن وأسى ككتلة واحدة مطعونة وهذا المشهد يتجدد بعد ذلك لنرى الفتيات يهرعن إلى غرفهن ثم تخرج اديلا وتقف أسفل مكان الدمية ويديها على بطنها ثم تبعدها لنرى الدم الذى يغطيها فيلتففن حولها فى أسى كما حدث فى الدمية لنتأكد أنه كان مشهدا معادلا أو هى كانت نبؤة[*] لما حدث وهنا تظهر لنا مرة أخرى مفارقة الرجل العشق والرجل الموت.

وفى النهاية يمكن القول إن المعد قد نجح فى تجسيد نص لوركا وتحويله إلى مجموعة من الرموز والدلالات من خلال الحوار والمشهد المسرحى

---

[*] وتلك علامة رمزية تكشف عن تداخل الأساليب فى النص المعد. وهو غير بعيد عن أسلوب لوركا.

[*] تقصد تنبؤ أو استشفاف.

فنحن أمام نص آخر ولكنه أيضاً لا يختلف عن رؤية لوركا بل إنه كان أحيانا يعبر عن أشياء فى حياة لوركا ذاته، وقد جاء العمل أشبه بقصيدة قصيرة لا تستطيع أن تحذف منها حرفا واحدا ولكنك تستنشق رائحة عطر لوركا الذى استخلصه المعد فى صياغة جديدة لبيت برناردا ألبا للوركا ولكن برؤية إخراجية خاصة يصعب فيها فصل عناصرها اللغوية والبصرية والموسيقية كأنها مزيج من عطر البنات كما يصفه أبو دومة على لسان أديلا **"أنا كل ليلة باحس ان فيه عاصفة من العطر بتملى الجو كله ريحة مسك وريحان وصندل مخلوطة بفل وياسمين ونرجس وساعات باشمها فى هدومى فى شعرى وفى سريرى لكن باشمها أكثر فى هدوم النوم ساعات بيتهيأ لى أن جسمى نفسه هو مصدر الريحة، ريحة العطر"(*)**.

(*) هذا المبحث إعادة صياغة لجهد بحثى كلفت به طالبة السنة النهائية بقسم المسرح للعام الجامعى ٢٠٠٤/ ٢٠٠٥ وهى (سارة الهوارى).

(ناريا حبيبى نار)

وتجربة إعداد نص (مشعلو الحرائق) عن ماكس فريش[٢٧]

كلمات عن حياة ماكس فريش :

يقول ماكس فريش فيما كتب غام ١٩٤٨ (ولدت فى عام ١٩١١ فى زيورخ وليس اسم عائلتنا سويسرى الأصل فقد جلبه جدى من المنطقة النمساوية المجاورة عندما نزح منها فى صدر شبابه ليقيم فى سويسرا. وكانت أسرة والدتى مختلطة الأصل، جدى كان قد طرق سبيل الفن فصمم على أن يكون رساما حيث تمثلت الجرأة فى رسومه ولوحاته . أما أمى فقد أحبت أن ترى الدنيا البعيدة فذهبت إلى روسيا القيصرية وحكت عما شاهدته فيها. أما أبى فكان يعمل فى البناء لم يكن قد وجد إلى الالتحاق بالمدارس العليا من سبيل ولهذا كان بطبيعة الحال يرى ولديه وقد حصلا على الشهادات العالية. حيث اختار أخى الكيمياء أما انا فكان الذى أحببته هو قراءة الروايات ومنها **"دون كيخوته"** و**"كوخ العم توم"** وهما كتابان ملكا على نفسى على نحو لا سبيل إلى التعبير عنه بالكلام فاكتفيت بهما. أما ما شغفت به شغفا عارما لا سبيل إلى إشباع نهمه فكان كرة القدم ثم المسرح لقد تأثرت أشد التأثر بمسرحية شيللر "قطاع الطرق" عندما قدمت فى عرض مسرحى يبدو أنه كان ضعيفا جدا ولكننى أعجبت بالمسرح إعجابا بالغا جعلنى لا أفهم لماذا لا يذهب الناس إلى المسرح ليقضوا كل أمسياتهم.

وما مضى شهران بعد مشاهدتى هذا العرض حتى أرسلت إلى ماكس راينهارت بالمسرح الألمانى فى برلين خطابا أنبئه فيه بمسرحيتى التى كتبتها بعنوان **"شتال"**، وجاءتنى بطاقة بريدية عليها طابع بريد أجنبى تطلب منى بعبارة موجزة مهذبة إرسال النص الذى تحدثت عنه، وعاد إلى البريد بالكراسة الجميلة التى كنت قد كتبتها ووجدت مع كراستى التى ردت إلى تقريرا تفصيليا لم أفهم منه شيئا كما وجدت دعوة إلى إرسال أعمالى التالية واكتشفت

بطريق المصادفة فى أحد متاجر الكتب مؤلفات "هنريك إبسن" الكاملة وكان ذلك فى أثناء امتحان الثانوية العامة. فى ذلك الامتحان كتبت عدة أعمال: ثلاث أو أربع مسرحيات من بينها مسرحية كوميدية موضوعها "الزواج" ومن بينها أيضاً تمثيلية هزلية تهريجية من نوع "الفارص" تدور حول غزو القمر وكان الشىء الوحيد الذى اعترفت الدنيا به من هذه الأشياء كلها هو شهادة الثانوية العامة، وبذلك أصبح التحاقى بالجامعة أمراً لا مفر منه ..

ولما بلغت الثانية والعشرين مات أبى وبات على أن أبحث عن مصدر رزق فعملت بالصحافة وكانت مهمتى تتلخص فى أن أصف كل ما يطلب منى الذهاب إليه ووصفه: (مواكب، مهرجانات، محاضرات عن بوذا، صواريخ وألعاب نارية، حانات الدرجة السابعة، حدائق، مباريات سباحة، مظاهر الربيع فى حديقة الحيوان). ولقد كان هذا العمل الصحفى مدرسة أفدت منها فائدة لا مراء فيها. فلما تقررت إقامة مباريات بطولة العالم فى "هوكى الثلج" فى "براغ" تقدمت للعمل مراسلا صحفيا هناك وتأهبت للرحلة والرأى عندى أن هذه الرحلة التى كانت أول رحلة لى خارج سويسرا قادتنى مع كل مقال كتبته خطوة بعد خطوة إلى مدارج العالم البعيد وكانت مقالاتى تنشر فى سويسرا وفى ألمانيا.

هكذا ذهبت إلى المجر وهكذا تجولت فى ربوع "صربيا وبوسنيا ودالماسيا" ثم ذهبت بعد ذلك إلى شطر البحر الأسود الذى طالما حدثتنا أمى عنه وذهبت إلى القسطنطينية حيث شاهدت المساجد وعرفت الجوع ثم تجولت فى المنطقة الوسطى من بلاد اليونان أسير على قدمى نهارا وأنام فى العراء ليلا كان هذا الوقت بالنسبة إلى وقتا ثريا عامرا بالأحاسيس نعمت فيه بالسعادة لم تعكر صفوها إلا سحابة من الحزن على امرأة فى ريعان الشباب اختطفتها يد المنون فجأة على غير انتظار .. وجاءت روايتى الأولى ثمرة هذه الفترة فكانت زاخرة بالصبا والشباب

فلما رجعت من رحلتى إلى الوطن احتجت إلى عامين آخرين لأتبين حقيقة الصحافة الأدبية ولأدرك النهاية التى ينتهى إليها الإنسان إذا أمسك القلم. وعدت إلى الدراسة الجامعية مرة عندما بلغت الخامسة والعشرين والتحقت هذه المرة بالكلية السويسرية للهندسة. ولم يكن الدافع الذى دفعنى إلى مهنة الهندسة المعمارية هذه إلا عكس ما كان على أن أعكف على تعلمه فى تلك الفترة الأولى فما دفعنى إلى تعلمها إلا السعى إلى معرفة ما لا تضمه أوراق السعى إلى الشىء الملموس، اليدوى. المادى. وبات على أن أصبر انتظم الانتقال من مرحلة الرسم والتصميم إلى مرحلة البناء عمليا وبخاصة مرحلة تنفيذ تصميماتى لأتبين هل كانت انطلاقتى الثانية إلى الدراسة الجامعية خاطئة أم صائبة

أيا كان الأمر فقد جمعت ذات يوم كل ما كنت كتبته وحزمته حزما حزما وألقيت به فى النار وأخيرا تم لى ما أردت وآن لى أن أعود إلى البيت وقد غشينى إحساس بالارتياح وشعور بالفراغ فى وقت واحد معا ولم أعد إلى الكتابة إلا يوم أعلنت التعبئة العامة فى البلاد وطلبت للخدمة العسكرية فى سلاح المدفعية عند ذلك أمسكت القلم وبدأت كراسة يوميات موقنا من أن الحرب (العالمية الثانية) ستدور علينا ومن أننى لن أعود إلى دارى حيا. ولا زلت أذكر ضابط فى الجيش قال لى إنه سيرسلنى إلى الموقع المناسب عندما تبدأ الحرب وانقضت الأعوام أدركت بعدها أن هذا الضابط الذى لم تتح له قط فرصة التصرف فى حياتى أو موتى لأن الحدود السويسرية ظلت هادئة مما مكننى من اكتساب خبرة حاسمة. نشرت كراسة اليوميات هذه فى عام ١٩٤٠ بعنوان **"أوراق من كيس الخبز"** وهى يوميات انقطعت عنها عندما حصلت على إجازة من الجيش.

تزوجت فى عام ١٩٤٢ بمهندسة معمارية شابة كانت تساعدنى فى العمل على منضدة الرسم وتعد لى طعام الغذاء وكنا قد اشتركنا معا فى بناء بيت

لنا وما مر بعض الوقت حتى صدرت روايتى "**أحب ما يحرق أو المتعبون**" في عام ١٩٤٣ وبدأت حياتى بصفة عامة تشهد فترة من الاطمئنان البطيء مع إننا لم نكن قد نجونا من الحرب بعد ولكن علامات نهاية الحرب كانت قد اتضحت.

ثم رزقنا بطفلنا الأول وابتسم لنا الحظ فحصلنا فى مناقصة على عملية معمارية مغرية فاستطعنا أن نفتح مكتباً هندسياً خاصاً بنا مما أتاح لنا حرية أكبر فى تنظيم ساعات عملنا. نشرت كتاباً من النثر يحمل طابع الأحلام هو "**بن أو الرحلة إلى بكين**" فى عام ١٩٤٤ كتبت بعده "**سانتا كروتس**" وهى مسرحية من نوع الرومانسية ظلت طوال شهرين فى الخريف تدخل البهجة أكثر البهجة على جمهور المسرح وبعد ستة شهور أخرى خرجت على الناس بمحاولة مسرحية من نوع أناشيد التأبين بعنوان "ها هم أولاء يعودون إلى الغناء" كتبتها فى أسابيع قلائل وكانت أول عمل يخرج على المسرح، أما الأسابيع الأخيرة من الحرب فقد أمضيتها فى الخدمة على الحدود السويسرية النمساوية تارة والحدود السويسرية الإيطالية تارة أخرى وقمت برحلتى الأولى فى ربوع ألمانيا التى خربتها الحرب وكتبت فى أعقابها مسرحية "سور الصين" وهى مسرحية هزلية من نوع الفارص داخلتها منذ ذلك الوقت وشائج تشاؤم يائس وظهر العرض الأول أيضاً على مسرح زيورخ عام ١٩٤٦. وظهر الجزء الأول من "كراسة اليوميات" التى قامت على المشاهدة الشخصية بعنوان "**يوميات مع ماريون**" فى عام ١٩٤٧ وآخر ما كتبت من أدب مسرحية يدور موضوعها حول برلين وهى مسرحية "**عندما انتهت الحرب**".

ونحن نتابع أعمال ماكس فريش الأدبية فنجده ينشر مسرحية "جراف أودرلاند" عام ١٩٥١ وخرج على الناس فى عام ١٩٥٣ بعملين هما مسرحية "**دون جوان أو حب الهندسة**" ومسرحية "**بيدرمن ومشعلو الحرائق**". ثم توقف بعدها إلى أن توفى فى زيوريخ فى إبريل عام ١٩٩١ وقد قارب الثمانين.

بيدرمن ومشعلو الحرائق :

كتب ماكس فريش بيدرمن فى البداية لتكون تمثيلية إذاعية "بيدرمن ومشعلو الحرائق" ولكن بعد إعادة كتابتها حققت المسرحية نجاحا كبيرا لعله أكبر نجاح عرفه عمل من أعمال مسرحية على الإطلاق.

يضم النص فى نسيجه العام مجموعة من أفكار "فريش" الرئيسية مثل رفض الحرب والعمل من أجل السلام وبخاصة السعى من أجل إقامة مجتمع جديد يحقق العدالة والسعادة على نحو متوازن، وهو لا يعرف حلا جديدا ولكنه على يقين من أن الإنسان يعانى فى عالم مبهم يزداد إبهاما ومن القوة يحلم بمزيد من القوة والغنى بمزيد من الغنى على حساب من يترفعون أو يعجزون أو يتعرضون للاستغلال.

أما القالب فهو قالب شبيه بالأسطورة وشبيه فى الوقت نفسه بالمسرحية اليونانية ذات الكورس الذى يتحدث بلسان الضمير.

أما الشخصية المحورية السيد "بيدرمن" فقد اختار له فريش هذا الاسم ليثير فينا الإحساس بأنه رجل من أهل هذا الزمان هدفه النجاح الذى يترجم إلى مال وأبهة ونفوذ واستغلال وهو فى سبيل هذا الهدف يدوس القيم الأخلاقية ولا يهتم بالأبعاد الاجتماعية أو الإنسانية. والأمثولة التى نعيشها فى هذا العمل الضاحك الباكى تتلخص فى أن هذا الرجل إذ يظن أنه يزداد ثراء وقوة وحنكة وقدرة على التصرف بينما يزداد فى الحقيقة خوفا وعجزا وضعفا وسخفا وهو يتعامى ويضلل نفسه بوسائله التزييفية حتى ينتهى به الأمر إلى الاشتراك مع مشعلى الحرائق فى حرق بيته وهو يتصور أنها لعبة من الألعاب التى تمكن منها ولن تلبث أن تنتهى لصالحه. هكذا تتضح الحقيقة بعد فوات الأوان ونرى هذا الإنسان الذى ظن أنه يستطيع التغلب على غرمائه المظلومين الذين لم ينالوا حظهم فى المجتمع وقد فقد كل شىء.

وسع ماكس فريش النطاق ليشمل مشكلات المجتمع الحديث الذى أتيح له من التقدم الفكرى والتقنى والعلمى والصناعى والتجارى الشىء الكثير ولكنه لم يزل يضم بين طياته الإنسان الذى يستغل أخاه الإنسان ليحقق الأرقام الأعلى فى التوزيع والنجاح والثروة والقوة لكن غفلته عن الأبعاد الاجتماعية والإنسانية وعن القيم تهدد كل شىء بالفناء بل أن بيدرمن عندما يواجه الامتحان ويدرك سوء عمله يسترسل فى التزييف إلى النهاية، إلى الهاوية

إن المسرحية تدور فى بيت بيدرمن الرجل المتعجرف السليط الذى لا يهمه سوى نفسه وقد يبدو عليه الخوف من مشعلى الحرائق. وبالفعل يأتى إليه مشعلو الحرائق ويستطيعون أن يدخلوا بيته على سبيل الإنسانية ويمكثوا فى البيت مدة حتى يأتوا ببراميل البنزين ويخزنوها فى السندرة ورغما عن كل ذلك فبيدرمن لا يريد أن يصدق أى شىء بل إن همه هو أن يكسب صداقة هؤلاء الرجال حتى لا يشعلوا الحرائق فى بيته وهو فى وسط الكارثة يتعامى ويتمادى فى الزيف إلى النهاية حتى الهاوية

وحول الجانب الاجتماعى أوضح ماكس فريش ذلك التقدم الفكرى والتقنى والصناعى فى عمل السيد بيدرمن على لسانه عندما يقول "لقد طالبنى بنصيبه فى الاختراع طالبنى به وهو يعلم حق العلم أن ما ننتجه من دهان للشعر بضاعة تجارية .." وأيضا يظهر هذا التقدم فى كيفية التفجير

"بيدرمن . ما هذا؟

أيزينرينج : كبسولة الإشعال، وهذا خيط الاشتعال. الفتيل. هناك أصناف أفضل من هذا الصنف موجودة حاليا ولكننا لم نعثر عليها فى مخازن الذخيرة وليس فى مقدورنا أن نشتريها. كل شىء يتصل بالحرب باهظ الثمن، وفائق الجودة".

ويتضح استغلال الإنسان لأخيه الإنسان خلال ظلم بيدرمن عندما فصل السيد كنيشتلينج من العمل برغم إنه ساعده فى اختراع كريم الشعر الذى باع

منه كمية كبيرة وذلك لأنه يطالب بحقة من مكسب الاختراع فيقول بيدرمن:

"السيد كنيشتلينج! خير للسيد كنيشتلينج أن يبتعد عنى وألا يعكر صفو حياتى! يا حفيظ! يا مغيث! أعوذ بالله! وله إن شاء أن يوكل عنه محاميا، السيد كنيشتلينج أنا لا أقبل كل هذه التمثيلية التى يمثلها بسبب فصله. شيء مضحك! والغريب أن هذا يحدث اليوم وقد وصلت التأمينات إلى حد لم تصل إليه من قبل فى تاريخ الإنسانية.. نعم عليه أن يوكل عنه محاميا وأنا كذلك سأوكل عنى محاميا من أجل نصيبه فى اختراعه إذ عليه أن يختار بين أمرين إما أن يضع الموضوع تحت فرن الغاز أو يوكل عنه محاميا، هذا إذا كانت للسيد كنيشتلينج القدرة على أن يكسب القضية أو على أن يخرسها".

ويصل ظلم بيدرمن وعدم إنسانيته ليقول إن السيد كنيشتلينج فعل ذلك لأنه يستغله:

"بابيته : **لماذا فصلت كنيشتلينج؟**

بيدرمن : **لأننى لم أعد بحاجة إليه.**

بابيته : **ولكنك كنت دائما راضيا عنه كل الرضى.**

بيدرمن : **وهذا هو بالضبط الشيء الذى أراد أن يستغله ...** ".

إن بيدرمن رجل جبان وخواف جدا وهذا يتضح فى بداية المسرحية عندما يقول:

"لم يعد الإنسان اليوم يستطيع أن يشعل أى شيء حتى السيجار دون أن يفكر فى الحريق .. هذا شيء فظيع" ويظهر أيضا أنه يخاف من مشعلى الحرائق فيقول :

"لابد من تعليقهم على المشانق ألم أقل هذا مرارا وتكرارا؟ ها هوذا حريق جديد وها هى ذى القصة نفسها تتكرر بحذافيرها والقصة نفسها بالضبط:

بائع متجول يدق الباب .. ويدخل .. ويعشش في السندرة .. بائع متجول .. عادى .. لا يثير مظهره شكا أو شبهة".

برغم كل ما يعرفه بيدرمن عن مشعلى الحرائق وطرقهم إلا أنه ينخدع بهم ويقبل أن يدخلوا بيته. يوضح ماكس فريش أن عقاب هؤلاء الأغنياء الذين لا ينظرون إلا إلى أطماعهم هو أن يكون فى بيوتهم مشعلو الحرائق. هكذا يدخل ماكس فريش مشعلى الحرائق بيت بيدرمن عن طريق الإنسانية التى انعدمت من قلوب هؤلاء الأغنياء:

"بيدرمن **فماذا يريد؟**

إنــــــه يريد الإنسانية .."

وتلك الإنسانية التى يعتقد بيدرمن أنه يستخدمها ليحمى نفسه من مشعلى الحرائق يستخدمها مشعلو الحرائق ضده عن طريق إفهامه بأنهم يقدرون أن يشعروا بما هو يشعر به وذلك يتضح خلال قول "شميتس: **أعرفك من أحسن جانب من جوانبك، يا سيد بيدرمن من احسن جانب. وأنا أعلم أنك بالأمس عندما كنت جالسا إلى مائدتك المعهودة فى الحانة كم كان جمهور الحانة كله يبتهج يا سيد بيدرمن ويتهلل بشرا فى كل مرة كنت تدق فيها بقبضتك المائدة! كنت تقول : لابد أن يعلقوهم على المشانق! وكلما أسرعوا فى شنقهم كان أفضل".**

أيضا فى مواضع أخرى يظهر خوف بيدرمن لدرجة أنه لا يصدق مشعلى الحرائق عندما يصرحون له بالحقيقة ويقولون له إن ما فى البراميل "بنزين"

بيدرمن **هل هذا صحيح يا سادة. هل هذا صحيّح؟**

أيزينرينج **مـــاذا؟**

بيدرمن   **المكتوب على اللوحة . من تظنونني؟ هذا شيء لم يحدث لم من قبل أم هل تعتقدان أنني لا استطيع القراءة؟ انظر. بنزين؟ ماذا في هذه البراميل؟**

أيزينرينج : **ماذا؟**

بيدرمن : **المكتوب على اللوحة . من تظنونني؟ هذا شيء لم يحدث لي من قبل أم هل تعتقدان أنني لا أستطيع القراءة؟ أنظر، بنزين؟ ماذا في هذه البراميل؟**

أيزينرينج : **بنزين .**

بيدرمن : **ليس هذا مجال التنكيت أنا أسألكما للمرة الأخيرة . ماذا في هذه البراميل؟ وأنتما تعلمان كما أعلم أنا تماما أن البنزين لا مكان له في السندرة. من فضلك – شم بنفسك . هل هذا بنزين أم لا؟ أريد الإجابة.**

أيزيندرينج : **هذا بنزين .**

شميتس : **هذا بنزين .**

الاثنان : **بكل تأكيد .**

بيدرمن : **هل أنتما من المجانين ؟ أتملأن سندرتي بالبنزين ؟**

شميتس   **ونحن لهذا لا ندخن يا سيد بيدرمن.**

يوضح ماكس فريش أن الرجال مثل بيدرمن يحتمون في إنسانيتهم التي يتظاهرون بوجودها لديهم في حين أنها منعدمة وذلك لدرجة أنهم تعودوا على رائحة البنزين ولا يستطيعون أن يميزوا وجودها من عدمه ويظهر ذلك خلال كلام الكورس:

"الكورس الحق أن رجل المال والأعمال يحيا حياة صعبة . ونعنى بالذات ذلك الذى تزهر فى التجارة قسوته وله فيما عداها روح البشر فهو المستعد عن طيب خاطر لفعل الخير.

رئيس الكورس حيث يجد أن فعل الخير يناسبه وفى صالحه.

الكورس : ويخطئ خطأ خطيرا من يأمل فى الخير الذى يصدر عن حسن النية وطيب الطوية .

بيدرمن ماذا تريدون بهذا قولا؟

الكورس كل ما فى الأمر أننا ظننا رائحة البنزين قد فاحت .

بيدرمن فأنا إذن يا أيها السادة لا أشم شيئا.

الكورس آه لنا!

بيدرمن لا أشم شيئا على الإطلاق.

الكورس : آه لنا!

رئيس الكورس : لقد اعتاد على الرائحة الكريهة فلم يعد يشمها.

الكورس : آه لنا!"

وعلى الرغم من أن الكورس قد نبه "بيدرمن" أكثر من مرة بأن مشعلى الحرائق قد توغلوا فى بيته إلا إن أنانيته وعجرفته وزهوه بنفسه يمنعه من أن يعترف بأنه مخطئ. وهذا يظهر فى قول الكورس .

"رئيس الكورس : شىء يثير الشك كل الشك فيما يبدو لنا. شىء سريع الإلتهاب تكشف لأبصارنا ولبصرك، فكيف أفسره؟ براميل مليئة بالوقود فوق هامة البيت.

بيدرمن : ليس هذا من شأنكم. دعونى أمر. ماذا يريدون منى؟ أنا برىء .. هل هذا تحقيق يجرى معى؟ دعونى أمر ..

الكورس : لا يليق بالكورس قط. أن يقوم قاضيا على مواطنين ممن يعملون.

رئيس الكورس : الكورس ينظر إلى الأشياء من الخارج وهو لهذا يفهم على نحو أيسر ويتبين الخطر الداهم.

الكورس : ... يقترب الكورس على نحو المعروف فى وعى وعجز معا وبمؤازرة المواطن للمواطن حتى يفوت أوان إطفاء الحريق، مثلما يفعل رجال فرقة الإطفاء.

بيدرمن . أنا مستعجل .

الكورس : آه!

بيدرمن : إننى فى الحقيقة لا أعرف ماذا تريدون.

رئيس الكورس : لقد سكت على براميل الوقود يا بيدرمن فما تفسيرك لذلك؟

بيدرمن : تفسيرى؟

رئيس الكورس : أنت تعرف أن العالم ملتهب قابل للاشتعال يا بيدرمن فماذا فكرت؟

بيدرمن : فكرت؟ إننى يا أيها السادة مواطن حر ولى أن أفكر فيما أشاء. فماذا تريدون بهذه الأسئلة؟ إن لى الحق فى أن أمتنع عن التفكير كل الامتناع هذا بغض النظر عن أن ما يجرى يجرى تحت سقف بيتى فأنا بعد كل شيء وفى النهاية وفى آخر المطاف مالك البيت لابد أن أقول لكم هذا".

يصل بيدرمن إلى مرحلة لا يريد فيها أن يصدق أنه فى خطر ولايريد أن يستوعب هذا الموقف أبدا لدرجة أنه لا يتردد فى أن يثور عندما يطلب أيزينرينج مساعدة بيدرمن فى قياس السندرة: أيزينرينج "خيط اشتعال من النوع الذى يحدث فرقعة. أمسك هذا الطرف يا سيد بيدرمن من فضلك. حتى أتمكن من القياس".

هو أيضا لا يريد أن يصدق ويدعى أنه يفهم كل شىء من حوله ويفهم كلام كل الناس ويهون على نفسه التصديق بأن يضحك على كل ما يقوله مشعلو الحرائق وذلك أكثر من مرة .

"بيدرمن أنا لست ممن تستطيع الضحك عليهم أنا . لا! ولكنى لابد أن اقول لك إنك تعول كثيرا جدا وأنا من السهل أن أتصور انهم يلقون القبض عليك من حين لآخر عندما تتكلم هذا الكلام. ليس لجميع الناس ما لدى من قدرة على فهم النكت"

ويمكن لمشعلى الحرائق أن يضحكوا على الناس دون إظهار خبثهم أو مكرهم وذلك عن طريق الصدق : "ايزينرينج إن المزاح يحتل المركز الثالث بين وسائل التمويه الممتازة . أما المركز الثانى فتحتله النواحى العاطفية : الكلام الذى يحكيه صديقنا عن طفولته بين الحطابين فى الغابة وملجأ الأيتام والسيرك وما إلى هذا وذاك. أما طريقة التمويه الأكيدة التى لا تدانيها طرق أخرى فهى فى رأية الحقيقة الصريحة المجردة . شىء غريب! شىء مضحك؟ الحقيقة الصريحة المجردة لا يصدقها أحد".

وصل بيدرمن إلى أن كل ما يهم وكل ما يشغله ، هو كيفية كسب صداقة هؤلاء الرجال ولا يضايقهم حتى لا يفكروا فى حريق بيته

"بيدرمن . إذا أبلغت الشرطة عنهما عن الرجلين فإننى أجعلما يقيناً عدواً لى. وما هى الفائدة التى تعود علينا؟! إنهما يستطيعان بعود كبريت واحد أن يشعلا النار فى بيتنا كله حالاً وما هى الفائدة التى تعود علينا؟ أما إذا صعدت إليهما ودعوتهما . إذا قبلا دعوتى ..

بابيته فماذا تكون النتيجة ؟

بيدرمن . سنكون أصدقاء ."

ويحاول بيدرمن أن يقترب أكثر من مشعلى الحرائق فيقول لأيزينرينج:

"بيدرمن أنا لا أؤمن بفوارق طبقية ولابد أنك يا أيزينريـنج قد شعرت بذلك أنا لست من الطراز القديم على العكس إننى أشعر بخالص الأسى لأن الناس في طبقات الدنيا بالذات لا يكفون عن الثرثرة عن الفروق الطبيقة. ألسنا اليوم جميعا فقراء وأغنياء خلق الخالق ذاته؟ والطبقة الوسطى أيضا. ألسنا أنت وأنا بشرا من دم ولحم؟ لا أعرف يا سيدى. هل تدخن السيجار أنت أيضا؟ وأنا لست من أنصار التسوية بين الناس بطبيعة الحال. سيكون هناك فى كل زمان من يتصفون بالمهارة ومن يفتقرون إلى المهارة، والحمد لله على ذلك. ولكن لماذا لا نمد أيدينا بعضنا إلى بعضنا الأخر؟ إن الأمر لا يحتاج إلا إلى شىء من حسن النية – سبحان الله يا سيدى – إلى شىء من المثالية شىء من الـ .. وبهذا ننعم جميعا بالطمأنينة والسلام. فقراء وأغنياء ألا ترى أنت أيضا هذا الرأى؟."

يحاول بيدرمن بكل وسيلة التقرب إلى الرجلين فيفكر أن يدعهما إلى وليمة كبيرة بحيث تكون لهم مطلق الحرية فى اختيار كل ما يأكلونه فى تلك الوليمة.

أيضا يحاول جاهدا أن يفعل أى شىء حتى لا يجرح مشاعرهم ويوفر لهم الراحة النفسية ويعمل على ألا يشعر بأى إهانة حتى ولو كان هذا فى شكل مائدة الطعام فيطلب من الخادمة أن تحمل كل ما يدل على فخامة وكل ما يدل على الفروق الطبقية بعيدا عن منضدة الطعام.

ورغما عن أن مشعلى الحرائق يتحدثون مع بيدرمن إذ يعلن أحدهم أنه أحضر كنسة الخياط بدل القش ويقول الأخر أن هذه الكنسة تحدث فرقعة أكثر ورد فعل بيدرمن هو أنه اعتبر هذا نكتة يضحك عليها فى هستيرية . ويضحك أيضا لأنه أدرك أنه ساعد أيزيرينج فى قياس خيط الفتيل، ويظهر أيضا إنه لم يصدق هذا فى كلامه مع زوجته

"بابيته   هيا بنا الآن يا حضرات السادة نتكلم كلاما جادا : ما معنى هذا كله؟

بيدرمن . كلاما جادا! إنها تقول : كلاما جادا! هل سمعتم ماذا قالت؟ الكلام الجاد .. هو ألا تنخدعى يا بابيته ألا تدعى أحد يسخر منك. فإن أصدقاءنا لهم طريقتهم الخاصة فى المزاح وأنا أقول دائما كل طائفة من الطوائف لها أسلوبها فى النكت والطرائف . لم يعد باقيا من نكت أصحابنا هؤلاء إلا أن يرجونى أحدهم أن أعطيهم أعواد ثقاب".

يصل بيدرمن إلى حالة من التبلد حتى عندما يعلم بحدوث حريق ويسمع صوت صفارات الحريق ويعرف أن الرجلين فعلا ذلك للتمويه على حريق أكبر فى مكان أكبر إنه لا يعبأ سوى بأن الحريق ليس فى بيته :

"بيدرمن : الحمد لله ليس الحريق عندنا ..

أيزينرينج . هكذا نفعل فى غالبية الأحوال : نجر المطافئ بعيدا إلى حى من الأحياء الرخيصة خارج المدينة، فإذا اشتعلت الحرائق بالفعل وجدت طريق العودة مرصدا".

وعلى الرغم من قول الرجلين من إنهما من مشعلى الحرائق لا يريد بيدرمن أن يصدق :

"بيدرمن . .. فلنكف عن المزاح فى موضوع الحرائق .

شميتس . إننا لا نمزح يا سيد بيدرمن .

أيزينرينج . إننا مشعلو الحرائق .

بيدرمن . يا حضرات السادة نريد الآن كلاما جادا غاية الجد.

شميتس   كلاما جادا غاية الجد .

أيزينرينج . كلاما جادا غاية الجد .

شميتس : لماذا لا تصدقنا ؟

أيزينرينج : إن بيتك يا سيد بيدرمن يغرى بالحريق كل الإغراء .. هذا شىء لابد أن تقرنا عليه : هناك خمس بؤرات للنار حول خمسة خزانات للغاز وإن كانت للأسف تحت الحراسة ثم ريح من رياح الخماسين الشديدة .

بيدرمن : ليس هذا صحيحا .

شميتس : يا سيد بيدرمن إذا كنت تعتبرنا من مشعلى الحرائق فلماذا لا نتكلم فى الموضوع بصراحة.

بيدرمن : أنا لا أعتبركما من مشعلى الحرائق يا حضرات السادة ... ".

فى نهاية المسرحية يعطى بيدرمن عيدان الثقاب للرجلين على سبيل المزاح فهو إلى آخر جملة من كلامه لا يريد أن يصدق أنهما من مشعلى الحرائق ويبرر ما فعل فيقول لزوجته: لو إنهما كانا بالفعل من مشعلى الحرائق، فهل تظنين أنهما كانا بالفعل لا يحملان عيدان ثقاب؟".

عنى ماكس فريش بجانب أحداث المسرحية ببعض الجمل الحوارية لشخصياته بحيث تعبر عن وجهة نظره بوضوح تام وذلك على النحو الآتى:

شميتس : "إلى أين ينتهى بنا الحال إذا لم يعد الواحد منا يصدق الآخر؟ كل واحد منا يشك فى الآخر ويظنه من مشعلى الحرائق لقد انعدمت الثقة فى الدنيا".

يوضح أن طبقة الأغنياء ليس عندها أى نوع من الشرف فقد قررت "بابيته" أن تطرد الرجلين ولكن بطريقة مهذبة حتى لا تغضبهما: "أرجو ألا تسىء فهمى. يا سيد شميتس إن المساس بك شىء بعيد عن فكرى بعدا ما بعده بعد، أؤكد لك بشرفى! ولكنك شتت ذهنى غاية التشتيت. أين هذا الذى يتحدث عن مشعلى الحرائق؟ إننى يا سيد شميتس لا أشكو بحال من الأحوال من سلوكك".

يوضح ماكس فريش سبب دمار هذا العالم والنتائج المترتبة عليه وذلك على لسان شميتس "فيللى يقول دائماً إنها لم تعد موجودة . يعنى : الرحمة فى القطاع الخاص لم يعد للكرام وجود فى هذه الأيام .. التأميم شمل كل شىء. كل شىء قطاع عام .. لم يعد هناك بشر لم يعد هناك أناس .. بشر .. هذا هو كلامه. ولهذا السبب فإن الدنيا خربت لهذا السبب".

يرفض ماكس فريش الحرب على لسان بيدرمن : "سأقول لكم كلمة واحدة يا حضرات السادة لقد فاض بى الكيل . يا لكم ولحديثكم الذى لا ينتهى عن مشعلى الحرائق . لقد فاض بى الكيل لدرجة أننى لم أعد أذهب إلى مائدتى المعهودة فى الحانة . ألم يعد لدى الناس فى أيامنا هذه موضوع آخر للحديث سوى هذا الموضوع؟ وإذا كنا سنعتبر كل إنسان باستثنائنا نحن طبعاً – يا ساتر! يا حفيظ من مشعلى الحرائق – فكيف يمكن أن تتحسن الأحوال؟ يا مغيث! لابد للإنسان من شىء من الثقة! لابد للإنسان من شىء من النية الطيبة؟ هذا هو رأيى لا ينبغى أن يرى الإنسان الشر وحده دون سواه، يا ساتر، يا حفيظ، يا مغيث! ليس كل إنسان من مشعلى الحرائق هذا هو رأيى. شىء من الثقة".

يقول ماكس فريش على لسان أيزينرينج أن جميع أو أغلبية الناس يفهمون أو لا يفهمون فهم يصلون إلى الضياع فى أخر الأمر : "قد يخفف عنك أن تعلم أن الناس الذين يفهمون النكتة ينتهون إلى ما ينتهى إليه آخرون من ضياع عندما يحين الحين".

يقول أيضاً ماكس فريش خلال شخصية الدكتور إن العلماء والباحثين رغما عن كونهم من علمونا استخدام القنبلة؛ مع أن فى يدهم حلول لهذا الدمار إلا أنهم حتى يتوصلوا إلى الحل يكون العالم قد انقلب إلى رماد وهنا يدعوا فريش العلماء إلى فعل شىء

إن ما يميز أسلوب ماكس فريش هى الكوميديا التى صاغ بها مسرحيته حيث نجح فى تصوير ما يريد أن يقوله

حول الإعداد :

أما بالنسبة لمسرحية "نار يا حبيبى نار"[٢٨] وهى إعداد لمسرحية "بيدرمن ومشعلو الحرائق" فقد طرح د. محمود أبو دومه – وهو المعد – فكرة ماكس فريش نفسها عن الحرب فالأغنياء لا يريدون أن يصدقوا أنهم فى خطر بل يتصوروا أن نفوذهم يحميهم من الحرائق. وهمهم الأكبر هو الحفاظ على الثروة بل والسعى وراء المزيد منها، ولو كان ذلك على حساب الآخرين. يوضح المعد أننا لا نصدق أن مشعلى الحرائق من الممكن أن يكونوا على هذه الطريقة أننا مهما فعلنا فلا يمكن أن نخرجهم من بيوتنا لأننا نحن الذين أدخلناهم ويقول إننا يجب أن نصلح من أنفسنا حتى لا نخاف من مشعلى الحرائق ويجب أن نمنعهم من دخول بيوتنا.

أجرى المعد بعض التغييرات على نص المسرحية. فهو لم يأخذ من نص ماكس فريش سوى القصة مع التعديل الكبير عليها حيث لم ينظر إلى العمل على أنه نص جديد؛ فقام بإعداده ليعرض مسرحيا فى حدود ساعة وربع. لذا اختصر أبو دومه كثيرا من النص الأصلى وعمل فى البداية على إقلال عدد الشخصيات ففى نصه لم نجد الزوجة ولم نجد السيد كنيشتلينج موجودا بل إنهم يتحدثون عنه ولم نجد رجال المطافئ ولم نجد الكورس بل كل ما نجده هو عمران بيه (بيدرمن) رجل غنى عضو فى البرلمان يدعو دائما إلى إنهاء الفوارق الطبقية ولا يهمه سوى مظهره ونفوذه. شعلان (شميتس) رجل العضلات يفعل كل شيء بشدة وقوة ويمكن بطريقة كلامه أن يجعل الذى أمامه يبكى على حاله. شمس (أيزينرينج) الرجل المدبر المفكر الذى يخطط. الخادمة (أنه) وبعض أجزاء من كلامها فى النص المعد مأخوذة من النص

الأصلى من دور الزوجة) وهى ثرثارة أما الدكتور فهو شخص كوميدى وقد قضى على مظهره العام إلى جانب الراوى (الكورس والزوجة والضمير)

عمل أبو دومه أيضا على تغيير مكان السندرة واستبدلها بالبدروم – ربما – ليسهل تجسيده على المسرح.

تشكل لغة الإعداد بعض الاختلافات الواضحة فى البداية حيث نص ماكس فريش مترجم باللغة العربية الفصحى ولكن نص محمود أبو دومه باللهجة العامية لأن أبو دومه يريد تقريب الفكرة وتقريب الشخصيات من القارئ والمتفرج المصرى. أما الاختلاف الآخر الذى وضعه أبو دومه فى بداية مسرحية فهو الافتتاحية. ففى نص ماكس فريش يبدأ الكورس بتعريف نفسه للقارئ بأنه من حماة البلاد من الحرائق. أما فى نص أبى دومه فهو يبدأ بعرض وجهات نظر مختلفة لمعنى النار والرماد عند أشخاص مختلفين ومدى تأثير هذا فى حياتنا اليومية ثم بعد ذلك تبدأ الشخصيات فى عرض فكرة وجود مشعل الحرائق فى بيتك ومن هنا تبدأ القصة. ونلاحظ فى البداية عدم وجود شخصية الكورس فعند فريش تلك الشخصية تقوم بعدة أدوار منها عمال المطافئ ومنها الضمير ومنها التعليق على أحداث المسرحية. اقتصر دور الكورس فى مسرحية "نار يا حبيبى نار" على الراوى.

وفى المشهد الثانى من المسرحية يبدأ الكاتب بتعريف شخصياته فقد عرف عمران خلال كلام الخادمة عنه عندما دخل شعلان البيت أما أحداث المسرحية فتدور فى البداية كما كانت عند ماكس فريش (دخول شعلان البيت عن طريق الإنسانية وهكذا).

أما بالنسبة للمشهد الثالث فيعرض فيه أبو دومه مدى قلق عمران من وجود شعلان فى بيته ويريد أن يطرده ولكن شعلان لا يترك له فرصة فى تنفيذ ما يريد ويوضح أبو دومه تأثير النار والدمار على الإنسان وعلى معان كثيرة لديه ففى بداية المشهد يقول على لسان الراوى **"أهم حاجة أول ما تشوف الدخان**

إهـرب فـورا. سـيب بيتـك وذكريـاتك أحلامـك وكـل الروايح إللـى عشـقته واهرب. الوطن يعنى تذكرة سفر أو حســاب فــى بنــك. الوطـن يعنــى أســهم ومستندات وشيكات ومعاملات مريبة، عشان كل ده أرجـوك أول مـا تشـوف الدخان إهرب فورا، سيب كل شيء عشقته واهــرب فـورا "هـذا الحوار إنمـا يوضح ما فى ضمير عمران عن معنى الوطن رغما عن أنه عضو فى البرلمان".

وفى المشهد الرابع يعرف عمران بوجود بنزين فى بدروم بيته كان فعله فى البداية هو الذهول والثورة والتصريح بأنه لا يريد وجــود هـذه الـبراميل فــى بيته وهذا نفس رد فعل بيدرمن والتطابق واضح بينهما

بداية المشهد الخامس يدور حوار بين عمــران والـراوى بـهدف توضيـح مدى ضيق عمران مما حوله من دخان ورماد:

"عمران : **حيجى يوم ألم فيه شغلى كله، فلوسى وعلاقتى وتاريخى السياسى وأطلع بره النار والدخان والرمـاد هاغـير إسـمى وملامحـى وطبـاعى وأعيش فى جزيرة ماحدش يعرفنى فيها من غير مـاضى ولا تـاريخ، حلمى حقيقى إنى أتولد من جديـد، مـن غـير عـذاب وصـراع ودمـوع كتيرة .**

الراوى : **أوعى تتجاهل حقيقة عذابك وأنــت صـادق بتتعـذب وانـت خـايف بتتعذب حتى لو كنت شجاع بتتعذب وأنت خاين أو أمين أو كـداب. ظالم ولاعادل ولا قاسى برضه حتتعذب".**

فى هذا المشهد يسأل عمران الخادمة عن هوية الرجلين (وهذا ما فعلـه بيدرمن فى النص الأصلى مع زوجته ولكن الـرد مختلـف) فتقـول لـه الخادمـة **"ناس طيبين وغلابة، أنا إمبارح دخلت عليهم فجأة لقيتـهم بيصلـوا وكـانوا بيدعولك، بيقولوا همـه عمرهـم مـا حاينسـوا جميلـك ولازم يردوهولـك فـى الوقت المناسب".** فى بعض الجمل التـى تقولهـا الخادمـة منـذ بدايـة ظـهورها

نشعر إنها يمكن أن تكون هـي أيضـا مـن مشـعلى الحرائـق أو إنـها تتفـق مـع الرجلين فى ذلك (وهذا ما يمكن أن يتضـح علـى مسـتوى العـرض ففـى نهايـة المسرحية عندما ينصرف الرجلان تنصرف معهما الخادمة).

وفى هذا المشهد يعرف عمران بأمر القـش وكبسـولة الاشـتعال والفتيـل حيث ينم الحوار على قلق كبير من جانب عمران إلا إنه لا يفعل شيئا فـهو لا يريد أن يغضب الرجل منه حتى لا يفكر فـى حريـق بيتـه. وفـى نهايـة هـذا المشـهد بنجح شمس وشعلان فى جعل عمـران يطمئـن مـن جهتـهما حتـى إنـه يخبرهما بأنه يعد لهما عشاء

فى بداية المشهد السادس يظهر عمران مع سيدة (فى النص هى سـيدة ولكن علـى مسـتوى العـرض فقـد شـعرت بأنـها الـراوى كمـا كـان منـذ بدايـة المسرحية) وهذه السيدة تجسد دور بيدرمن. إنه حر ويفعل ما يريد دون تدخـل أحد فى قراراته. عند أبو دومه نرى عمران مستريح الضمير لما يفعل وهو مشهد جميل يعرى فيه الإنسان أمام نفسه :

"السيدة : **إنت مليان ضلمه ، مليان عذاب، مليان هزايم وانتصارات مزيفة. رواسب تقيلة مش قادر تشيلها. انتظار وتوجس وكتل رعـب صامت. مـوت بطيء إنت عرفه. لسه برضه عاوز تعرف حقيقى.**

عمران : **أنا عاوز أطلع من هنا.**

السيدة : **خليك فى النور .**

عمران : **ماليش ذنب فى إللى حصل. أنا ما قلتش لحد يولع فى أى حاجة.**

السيدة : **حتفضل إيدك مغروسة فى قلبك من غير فراق.**

عمران : **أنا عاوز ارجع بس عارفة عاوز أتولد فى حته تانية .**

السيدة : **خليك فى النور .**

غمران : **أنا قلت الحقيقة .**

السيدة : **مش كفاية .**

عمران : **أرجوكى هربينى من هنا .**

السيدة : **صالح كل الضحايا الأول فى قلبك .**

عمران : **أنا مش مذنب .**

السيدة : **الدنيا ولعت بسببكم .**

عمران : **أنا إنسان شريف .**

السيدة : **حتى المعانى دى إتسممت .**

يوضح أبو دومه فى هذا المشهد مدى التناقض داخل الإنسان فعلى الرغم من إنه يرفض الدمار والدخان مع أنه يسبب هذا الدمار وهذا الحريق.

جاء المشهد السابع وهو مشهد الوليمة عند فريش سـ.ـب متطابقا فى الشكل والمضمون عند أبو دومه وهو قائم أيضاً على قدر كبير من الكوميديا : ينتهى هذا المشهد عند فريش بعدم تصديق بيدرمن بأن هؤلاء هم مشعلو حرائق ويحمد الله على أن سبب صفارات الإنذار التى يسمعها ليس إنذار حريق فى بيته هو لذا يعطيهما عيدان الكبريت على سبيل المزاح.

غير أنه عند أبى دومه ينتهى بدخول الدكتور (ودوره فى نص فريش صغير وغير واضح) وهو يوضح دوره فى المسرحية بأن العلم والعلماء لم يهتموا بالحريق والرماد والدخان ولكن ما يهمهم هى أبحاثهم التى من الممكن أن يكون تأثير تقليد الجواز عند الهنود الحمر على درجة الملوحة فى البحر الأحمر.

أدخل أبو دومه جزءاً فى نصه لم يكن موجوداً فى نص فريش – وهذا الجزء يحسب له – وهو فكرة حرق المكتبة الرئيسية ومن هذه الفكرة أنهى مسرحيته، فبعد أن يعطى الدكتور الكبريت لمشعلى الحرائق يصرحان له بأنهما من مشعلى الحرائق وأن بيته يغرى بالحريق الراوى : "**الليلة سوف يستباح كل شىء هنا. أيامنا. أحلامنا. ذكرياتنا . سوف نصبح غرباء عن مدينتنا . بعد أن أحرقوا صفحات الكتب. واغتالوا السطر والحرف والقلم. لم يعد هنا سوى**

كلمات مغتالة تتمنى فى صمت مـؤلم أن يدركـها المدد ولكـن مـا جـدوى أن تغرس أشجارا حرة فى مملكة النار.

المجموعة نحن الأشباح أرواح الكتب المحترقة. جئنـا مـن بـين الكلمـات والحروف والسطور كى نتلو أمامكم شهادتنا".

تبدأ المجموعة فى ذكر مقولات لكتاب من جميع العصور ومـن جميـع الأماكر حول الاعتداء على حرية الغير. الظلـم. الكراهيـة. الرحمـة. الاتحـاد على الظلم. العدالة. الخوف، فقدان الإنسـانية، المـوت. الثـورة، السـجن. الصبر واليأس

وذلك بعيد عما قاله كورس ماكس فريش

يختلف النص المعد بشكل كبير عن نص مـاكسر فريـش فقد أخـذ أبـو دومه من نص ماكس فريش القصة وتسلسل الأحداث ولكنه غير كثيرا فى النص من حيث (اللغة والشـخصيات والحـوار والنهايـة) ولكنـه فـى نصـه لم يوضـح الشخصيات بصفاتها كما فعل ماكس فريش

توافقت الفكرة الأساسـية فـى النصـين (الأصلـى والمعـد) علـى ضـرورة تحديدنا لهوية مشعلى الحرائق والبعد عن أن نحذو حذوهم

(إسكندرية توتى .. فروتى)
وتجربة إعداد مسرحى عن رواية
(لا أحد ينام فى الإسكندرية)[1]

من النماذج التطبيقية لإعداد نص مسرحى عن رواية أعـرض لتجربتـى فى إعداد (لا أحد ينام فى الإسكندرية) للمسرح الغنائى.

□ **الحدث الدرامى فى الرواية الأصلية :** تأسس الصراع فى رواية (لا أحد ينـام فى الإسكندرية على ثلاث قضايا رئيسية هى:

– قضية الحصار وقضية المواجهة وقضية الهروب، وذلك على مستويات متباينة ومتعددة منها العالمى ومنها المحلى ومنها العرقى ومنـها الاجتمـاعى .. وكلـها تسـير فـى خطـوط متوازيـة. يشـكل الحصـار جوهـر الفعـل الدرامـى، وتشـكل المواجهة رد الفعل على مستوى الصراع العالمى وعلى المسـتوى العرقـى المحلـى بينما يشكل الهروب رد الفعل على مستوى الصراع الاجتماعى المحلى.

ولأن الحصـار العسـكرى المحتـل والغـازى صـادر عـن إرادة عسـكرية بريطانية محتلة ونازية غازية وهى إرادة قادرة باطشة تواجه بعضها بعضا على أرض مصرية صحراء (العلمين) فإن المعادل الرمزى له فى الرواية الأصليـة وفـى النص المسرحى الغنائى المعد عن الرواية يتمثل فـى الاكتسـاح الألمـانى النـازى للدول الأوربية والدويلات الصغيرة المرتبطـة بـها ارتبـاط احتـلال وتبعيـة. وإذا كانت المواجهة رد فعل صادر عن إرادة قادرة على التصدى للغزو النازى، فـإن معادلها الرمزى فى الروايـة الأصليـة. وفـى النـص المسـرحى المعـد يتمثـل فـى إنجلـترا ودول التحـالف إبـان الحـرب العالميـة الثانيـة، وذلـك علـى المسـتوى العالمى. أما علـى المسـتوى المحلـى فـإن المعـادل الرمـزى للحصـار يتمثـل فـى

---

[1] الرواية لإبراهيم عبدالمجيد، عن روايات الهلال، دار الهلال، والإعداد أبـو الحسـن سلام، تحت عنـوان (إسكندرية .. توتى فروتى) لفرقة الإسكندرية الاستعراضية الغنائية ١٩٩٩.

شخصية العمدة فى الرواية وفى النص المسرحى والهروب يتمثل فى شخصية (مجد الدين) الذى أجبر على الارتحال عن قريته ليلتحق هو وزوجته وطفلتهما بشقيقه الأكبر (البهى) الذى أجبر من قبله على ترك القرية بسبب الثأر الذى كان هو مسبباً له بعبثه مع نساء القرية لجاذبيته الشديدة لهن

غير أن مجد الدين عندما يصل إلى الإسكندرية منفياً أو هارباً يصطدم بالمدينة مع أنه زار الإسكندرية مرات متعددة من قبل فهو يواجه صعوبات الكفاح اليومى بثبات ضد البطالة من ناحية وضد الانحراف من ناحية ثانية فى الوقت الذى يواصل فيه شقيقه البهى بلطجته واصطناع المعارك العرقية بين طائفة الصعايدة فى قيادته لطائفة الفلاحين الأمر الذى ينتهى بقتله.

وإذا كانت الرواية والنص المأخوذ عنها قد أبرزتا طبيعة الصراع على المستوى العالمى بين ألمانيا النازية ودول المحور فى مواجهة دول التحالف بقيادة إنجلترا وهو صراع يستهدف السيطرة على الأسواق العالمية فى النص المسرحى فإن ذلك لم يكن واضحاً فى الرواية الأصلية.

كما أبرز النص المسرحى والرواية كلاهما طبيعة الصراع المحلى الطائفى أو العرقى فى مقابل طبيعة العلاقة القائمة على التسامح والتآخى بين المسلمين والمسيحيين على السواء خلال علاقة صداقة وثيقة بين (مجد الدين) و(دميان) من ناحية و(مجد الدين) و(ديمترى) من ناحية ثانية وعلاقة الحب بين (رشدى) ابن الأسطى (شاهين) و(كاميليا) ابنة المقدس (ديمترى) تلك التى لم تحسب حساب المانع الدينى بينهما إلى أن يصطدما به إلى جانب علاقة الحب التى تنشأ بين (دميان) العجوز والبدوية الصغيرة (بريكه) دون تفكير فى فارق العمر بينهما وفارق العقيدة الدينية ولا فى كون دميان متزوجا وله أولاد. ومن الطبيعى أن يتفق الإعداد مع الرواية فى فشل مثل تلك العلاقات التى تقف أمامها الموانع والحدود العقائدية من ناحية والبيئية والعرقية من ناحية ثانية ما بين أعراف المدينة وأعراف الصحراء

وإذا كان الصراع العالمى بين دول المحور ودول التحالف قد انتهى بهزيمة ألمانيا ودول المحور وظهور فكرة الهيئات العالمية المأمول منها ضبط

العلاقات الدولية، فإن الصراع الطائفى المحلى بين الفلاحـين، والصعـايدة قـد انتهى بهزيمة طرفى الصراع والتعصب بمقتـل زعيـم فريـق الفلاحـين المحـرك للصراع وانتصار المجتمع المدنى تلك هى الخطوط الرئيسية التـى تمثلـها إعـداد النص المسرحى عن رواية (لا أحد ينام فى الإسكندرية).

فلسفة إعداد الرواية :

للمسرح الغنائى : تعتمد رواية (لا أحد ينام فى الإسكندرية) على خطوط البناء الملحمى لتعدد الأماكن والأحداث والشخصيات ولتقاطع أحداث الصراع العـالمى بين سياسات النازية وسياسات مجابهتها تحت قيـادة بريطانيـة مـع إحـداث صراعـات جزئيـة طائفيـة محليـة لتتشـابك الأحـداث الفرعيـة الداخليـة مـع الأحداث العالمية عـن طريـق صـور المواجـهات العسكرية العالميـة والمواجـهات العرقيـة الصغـيرة إذ يـهدف المتصـارعون الدوليـون إلى السـيطرة علـى الأسـواق العالمية وفرض الإرادة الأقوى على كل دول العالم ويهدف المتصارعون العرقيـون الصغار فى المجتمع المحلى على فـرض إرادة الأقـوى علـى الطـرف الأضعـف والعنصر المشترك بين المتصارعين العالميين والمتصارعين العرقيـين المحليـين هـو فكرة البلطجة، هناك بلطجة دولية وهنا بلطجة محلية.

ولأن البناء الدرامى والبنـاء الفنـى للعمـل الملحمـى روايـة أو مسـرحية يتأسس على الأحداث المتجاورة (البناء الأفقى) الذى يرتبط بحبكة واهية على عكس تقنية الحبكة الدرامية التقليدية (الرأسية) ذات البناء المشهدى المتصـاعد تصاعدا منطقيا: (فعل ورد فعل يتحول إلى فعل جديد ينتج عنه رد فعل حتـى تتحقق حالة الانفراج التنويرى فى نهاية العمل).

ولأن الجهة المنتجة للعرض المعد عن الرواية نفسها هى (البيـت الفنـى للفنون الشعبية بوزارة الثقافة – فرقة الإسكندرية الاسـتعراضية (الغنائيـة) ولأن الرواية نفسها وفق أحداثها تسمح بنسج مواقف من الأحداث نسجا غنائياً تحل فيه الأغنية الدرامية محل الحوار التمثيلى ويحل فيه الاستعراض محل الحركة الدراميـة للشـخصيات بلغـة التعبـير الدرامـى الجسـدى تعميقـاً للموقـف علـى المستويين الدرامى والجمالى، لذلك اتجهت فى إعداد الرواية للمسرح فى طريـق

كتابة المسرحية الغنائية الاستعراضية فضمّنت النص عددا من استعراضات (توت . فروت – يا أبانا الذى – إسكندرية يا إسكندرية – أبو السيّد ياخواتى – زووم ياد – موكب المحمل الشريف – تجريسه بهية – الغسيل على الترعة – يا لطيف يا لطيف – الندّابات – الشيل أمانة).

□ **تقنية البناء الدرامي في الإعداد المسرحي :** ترتكز على مشهدين محوريين تتجسد من داخلهما المشاهد الفرعية المسترجعة اعتماداً على دائرية الأسلوب (نهاية العرض هي بدايته) .

□ **المشهد المحورى الأول :** مشهد مزلقان سكة حديد (العلمين) مكان عمل (مجد الدين) وصديقه (دميان) ويتأسس على تقنية استرجاع (مجد الدين) للأحداث

□ **المشهد المحورى الثاني :** مشهد قاعدة تمثال لتكوين من الجند شاهرى أسلحتهم يتوسطهم على مستو محورى أعلى تمثال له وجهان وجه (هتلر) من ناحية ووجه (تشرشل) من الخلف والتكوين كله يدور ببطء على محور ليظهر وجه كل منهما مع كل دورة في حين يظل تكوين الجند ثابتاً في الحالتين. وعنه تتفرع بعض اللوحات التى تجسد على المسرح تدابير قادة الحرب النازيين والبريطانيين

وبذلك ارتكزت البنية الدرامية للنص المسرحي على مكانين رئيسيين يشكلان أساس استدعاء الأحداث استدعاء دراميا قائماً على تقنية (المونتاج) عدم وجود تسلسل رأسى منطقى في عرض الأحداث. انتفاعاً بتقنية كتابة السيناريو السينمائى مع مراعاة ربط مستويى الصراع عالمياً ومحلياً عبر الصور وتوازى عرضها كشفاً عن فكرة البلطجة التى سادت العالم الخارجى وانعكاسها على مجتمعنا المحلى الأمر الذى أتاح للمنفلتين اجتماعياً أن يفرضوا البلطجة على مجتمعهم كذلك ركز الإعداد على بعض المواقف الإنسانية في ضعفها ونبلها وتسامى علاقاتها في مسارات قبولها للآخر وتسامحها الدينى انطلاقاً من شعار ساد تلك الفترة (الأربعينيات من القرن العشرين) في مصر هو (الدين لله والوطن للجميع) وهو ما نفتقده في الثلاثين من السنوات الأخيرة.

هوامش الفصل الخامس

(١) إلياس أنطون، القاموس العصرى، نفسه.

(٢) راجع: د. إبراهيم حمادة، عروبة شكسبير (القاهرة، المركز القومي للآداب ١٩٨٩م) .

(٣) جون جى، مسرحية "الصعلوك"، سلسلة من المسرح العالمي (الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والإعلام) .

(٤) يوسف إدريس، مسرحية "جمهورية فرحات" (القاهرة، مكتبة مصر ١٩٨٤م) .

(٥) الدوس هكسلي: أحد كبار الكتاب والروائيين الإنجليز .

(٦) فاروق عبد القادر، ازدهار وسقوط المسرح المصرى، (القاهرة، كراسات الفكر المعاصر، دار الفكر المعاصر، الكراسة الخامسة، إبريل ١٩٧٩م) ص٧٠-٧١ .

(٧) لطفي الخولي، مسرحية "القضية" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م) .

(٨) يوجين يونيسكو، نفسه ص٢٤-٢٥ .

(٩) جان بول سارتر، تقديم "الأزمنة الحديثة"، مواقف ج٢، نفسه، ص١٢-١٥ .

(١٠) عبد اللطيف شما، وأحمد شقم، تاريخ المسرح الأردنى نفسه، ٢١٦,٢٣٨ ، ص٢٥٣ ، ص٢٤٥ حول مزالق الإعداد . وكذلك انظر: صالح، مسرحية "الوافد" (أخبار الأسبوع الأردنية) فى ١٩٧٨/٦/١٣م أيضا: محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحى بالمغرب، نفسه.

(١١) محمود الزيودى، مسرحية "حياة صعبة" وهى اقتباس عن (الزير سالم) لألفريد فرج. راجع د. مفيد حوامدة، نفسه. وكذلك جمال أبو حمدان، علبة بسكويت لـ "مارى أنطوانيت" التى اقتبسها جميل عواد فى مسرحيته (الشحاتين) د. مفيد حوامدة، نفسه.

(١٢) محمد الكغاط نفسه .

(١٣) د. محمد عنانى، فن الكوميديا ودراسات أخرى (القاهرة، جامعة القاهرة ١٩٨٠م) حيث يقول: "لقد أصبح المونولج مرحلة نفسية داخل صدور الشخصيات لا عقولها. والشخصيات تعود دائما من الرحلة مرهقة بعد حركة وأحداث عاشتها فى أثناء المونولوج" ص١٠-٧١ .

(١٤) الدوس هكسلي .

(١٥) نفسه .

(١٦) يوجين يونيسكو. نفسه صـ١٤٥ .

(١٧) د على الراعى. هموم النص المسرحى العربى، (المسرح العربى بين النقل والتأصيل) . (الكويت، كتاب العربى، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربى. الكتاب ١٨ فى ١٥ يناير ١٩٨٨م) صـ١٦٣ .

(١٨) د. على الراعى، نفسه .

(١٩) يحيى حقى، فجر القصة المصرية (القاهرة، المكتبة الثقافية ٦ دار القلم، مكتبة النهضة) صـ١٤٢.

(٢٠) توفيق الحكيم، مسرحية "أهل الكهف"، (القاهرة، مكتبة الآداب بدرب الجماميز د/ت).

(٢١) يحيى حقى، نفسه، صـ١٤٥ .

(٢٢) محمد سلماوى، مسرحية "سالومى"، (القاهرة، دار ألف للطباعة والنشر ١٩٨٩م) .

(٢٣) محمد سلماوى، نفسه .

(٢٤) جيمس.ف. هاتش، "مقومات التأليف المسرحى" (مجلة المسرح) العدد الثانى السنة الأولى، فبراير ١٩٦٤ (القاهرة- مسرح الحكيم، ط. الأهرام، تصدر عن التليفزيون العربى) صـ٤٢-٥١ .

(*) مخرج مسرحى ومدير عام لإدارة المسرح بهيئة قصور الثقافة وهو منظم عروض نوادى المسرح ومما يؤسف له أن حادث احتراق شباب المسرح من مبدعين ومخرجين ونقاد وأساتذة بـ(بنى سويف) قد شكل نهاية حزينة لحياته الوظيفية ولم يكن أمامه سوى بضعة أيام ليخرج إلى الاستيداع لبلوغه السن القانونية للمعاش. وكان مقررا أن تحتفل فرق نوادى المسرح فى ختام مهرجانها على مسرح قصر ثقافة بنى سويف بسامى طه وتكرمه بمناسبة بلوغه السن القانونية لجهوده الكبيرة والمخلصة فى سبيل تأسيس نوادى المسرح ورعايتها. ولكن الحريق حال دون تلك الاحتفالية التى شاء القدر الإهمال الجسيم لموظفين صغار لا علاقة لهم بالثقافة إلى تحويلها لمحرقة.

(*) مدرس بقسم المسرح - جامعة الإسكندرية - منتدب للعمل منسقا للمسرح بمكتبة الإسكندرية ويشارك إلى جانب ذلك فى تنظيم الورش المسرحية واختيار المتدربين من شباب المسرح بمركز الجزويت بالإسكندرية وهو مخرج مسرحى ومنظم لمهرجان المسرح السوى بمكتبة الإسكندرية .

(٢٥) فريدريكو جارسيا لوركا. بيت برناردا ألبا، ترجمة ، سلسلة روائع المسرح العالمى ع. (٢٣) القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد، مكتبة الخانجى ١٩٦٢ .

(٢٦) الدراسة من إعداد الطالبة : ساره الهوارى - الفرقة الرابعة - قسم المسرح ف. أول ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥ - الإعداد / محمود أبو دومه .

(٢٧) ماكس فريش، بيدرمن – مشعلو الحرائق، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ .

(٢٨) الدراسة من إعداد الطالبة : جوى صموئيل، الفرقة الرابعة - قسم المسرح ٢٠٠٤-٢٠٠٥ والإعداد للدكتور محمود أبو دومه .

(٢٩) أبو الحسن سلام، إسكندرية .. توتى فروتى عن رواية إبراهيم عبدالمجيد (لا أحد ينام فى الإسكندرية) ١٩٩٩.





الفصل السادس

حيرة النصُ المسرحى أمَامُ قضَايا التأليفُ



خاصية الكتابة:

تتقيد الكتابة بأفكار العصر الذى كتبت فيه.. بمعنى أن الكتابة تنطلق من فكر العصر. وقد تخالفه، وقد تتفق معه. ولكنها تتوجه فى المقام الأول إلى العصر الذى كتبت فيه- أى أنها تكتب لعصر كاتبها- وقد تتخطاه إلى عصور أخرى تالية عليه وفق شروط موضوعية، تتوافق مع طبيعة الكتابة وهذا ينطبق على الكتابة المسرحية، مثلما ينطبق على كل لون من ألوان الكتابة والتعبير. **فالكاتب فى أى مجال أدبى "لا بد له من أن يعانق عصره عناقاً شديداً" كما يقول سارتر**[1].

فالكتابة إذن وسيلة الفكر الرئيسية، منذ عرفها الإنسان. وهى وسيلة للتفكير أيضاً. فالكاتب يكتب ليصوّر فكره، أو ليعبّر عن أفكاره النابعة من مجتمعه، متفاعلة مع فكر مجتمعه ومع تحصيله الفكرى، بكل تراكماته، ذلك أن المجتمع يطور فكره بالكتابة أيضاً.

والكتابة الأدبية نوع من التعبير عن أفكار وعن قيم، وهى نوع من التعبير عن شخصيات وأحداث قد تكون واقعية. وقد تكون متخلية. أو خيالية وفق شروط كل نوع أدبى، ووفق اتجاهات هذا النوع. من حيث تصنيفه الفنى والأدبى.

وهى إلى جانب ذلك تمزج بين التعبير عن الشخصيات والأحداث والأفكار والقيم الخاصة بها، والتعبير عن فكر العصر بالإيجاب أو بالسلب، وعن المجتمع بالقبول أو بالمعارضة وبين التعبير عن فكر الكاتب نفسه، وقيمه المتخفية فى طيات الصور الوصفية أو التعبيرية. فهذا يونيسكو "... يكتب لأنه يتساءل عن ماهية العالم. أو أنه يريد أن يبرر وجوده أو لأنه يرغب فى تأدية

رسالة أخلاقية أو أساسية. ولكنها كلها علل وأعذار تخفى وراءها باعثا أعمق لا يستطيع الفكر إدراك كنهه. وربما لم يكن هذا الباعث سوى شهوة الخلق"[٢]

دوافع الكتابة:

الكتابة شأنها. شأن كل فعل إنساني: لها دوافع. **وهذا هو قيدها الأول والأخير**، إذ تنحصر جميع القيود بين هذا القيد الذى يشبه قوسين كبيرين يضُمان جميع القيود الموضوعية والأسلوبية، التى هى من صميم النص نفسه

والأديب يكتب حين يؤرقه موضوع ما أو قضية أو فكرة أو ظاهرة أو حدث. فينفعل له، ويجد نفسه مدفوعاً للتعبير عنه، أو للتعبير عن موقفه منه.

وتختلف أراء الكُتّاب أنفسهم- أحياناً- فى تحديد الدوافع إلى الكتابة. وقد تتفق بعض آرائهم فى هذا الشأن. **فهذا الفريد فرج "يؤرقه سؤال: كيف يستطيع أن يقدم مسرحاً يجيب عن الأسئلة التى يطرحها الواقع، دون مباشرة، ودون أقل إخلال بالقواعد المسرحية"[٣].**

وكذلك ظلت شخصياته المحورية تطرح أسئلتها، ولا تجد جواباً. ففى مسرحية (سليمان الحلبى)[٤] يتقدم سليمان باحثاً عن إجابة سؤاله، حتى قتله لكليبر. ويظل كليبر يطرح سؤالاً لم يجب عنه حتى يقتله "سليمان" فتكون كلمات كليبر له: "لقد أجبتنى"، و (الزير سالم)[٥] ظل طوال المسرحية يبحث عن العدل كاملاً ولم يظفر بإجابة. لأن الصورة الكاملة للعدل ليست فى عالمنا وظل "مراد" فى مسرحية (جواز على ورقة طلاق)[٦]. وكذلك "زينب" يحاولان تحقيق إجابة لسؤال طرحه الفريد فرج نفسه فى صلب المسرحية. حول إمكان التزاوج بين طبقة العمال وطبقة الرأسمالية. ولغموض مصير (زينب) رمز طبقة العمال. لن نظفر بإجابة قط هذا فى النص الأول بينما أجاب ألفريد عن ذلك

فـى إعـادة كتابتـه للنـص نفسـه عندمـا عرضـت عـام ٢٠٠٥ بـإخراج أحمـد عبدالحليم وبطوله هشام عبدالحميد .

وهذا لطفى الخولى فى مسـرحية القضيـة يطـرح سـؤالاً أساسـياً . "هـل يجدى الترقيع والتوفيـق والتلفيـق فـى أعمـدة المجتمـع وأبنيتـه أم لا بـد مـن تغييرها تغييراً جذرياً وحاسماً". ويضع لطفى الخولى إجابة عـن ذلـك التسـاؤل على لسان (عبده مسعود طالب الطب) : "لا بد أن يتغير المجتمع"[٧].

على أن قيمة النص الأدبى تكمن بلا جدال فـى طبيعـة الخلـق الـذى يدفع المتلقى للدهشة من قوة إقناعه وغرابته، وفى دور التسـلية والمتعـة فـى عرض قضاياه وأفكاره وقيمه، مما يدعو للاقتناع ومن ثم التأثير فى المتلقى .

ذات الكاتب:

الكتابة نوع من الخلق، حينما تكون كتابة أدبيـة . لأن الأديـب الحـق "يسبق الناس فى رؤاه ولا يلاحقهم"[٨].

ولأن الكتابة الأدبية خلق، لذلك فلـن يقـدر عليـها غـير الموهوبـين، وهم من يعرفهم زكى نجيب محمود[٩] بقوله : **"يخلـق الموهوبـون لذويـهم ولـن يجئ بعدهم، معايير سـلوكهم، فـلا العلمـاء يخلقـون تلـك المعايـير، لأنـها ليست من شأنهم. ولا الساسة يخلقونها. لأن السياسة تسوس أمور الواقـع. وتفض مشكلاته. أما الفن فهو وحده الذى يجعل تلك المعايير شغله الشـاغل. يغيرها بما يتفق مع ما يحسه الفنان أولاً، ثم يحسه من بعده الناس جميعاً.**

ولأن الكتابة الأدبية خلق، لذلك فإن الخيـال يغلفـها ويحوطـها مـن كل جانب. وليس كل أدب خلقا. كما أنه ليس كل خلـق أدبـا. لذلـك فـأديب الخيال : "كالشاعر وكاتب القصة والمسرحية"، لا مندوحة له بطبيعة الحال عن اغتراف مادته من خبراته الخاصة التى يستمدها من نفسه ومن محيطه، ولكنـه لا يرقى إلى مراتب الخلود إذا هو لم ينفذ خلال الخبرة الجزئية المقيدة بظروف مانه ومكانه إلى حيث الحقيقة التى تجاوز تلك الحدود[١٠].

ويدل ذلك كله على أن الكتابة الأدبية خلق فيه من التجارب والخبرات الإنسانية- ماضيها وحاضرها- وفيها من الخبرات الذاتية. وسواء اتجهت إلى اتخاذ موقف من الوجود أو من المجتمع أو من العصر أم لم تفعل ذلك فهى موهبة خالقة تستعين بالواقع وبالخيال. تماما كما عَبر جاك كوبو[11] ولذلك فهى هادية. وليست مهتدية. لأن الأديب الحق يخلق كما أنه "يهدى ولا يهتدى. ويقود ولا ينقاد. وينير الطريق لغيره ولا يستنير"[12]. وهو لا يكون كذلك ما لم يكن موهبة فذة وذا قدرة على الخلق. وهو لا يكون كذلك ما لم يكن خبرة كبيرة وخيال مجنح.

وهذا ما يعنى أنه يتمتع بالقدرة الفائقة على السباحة ضد التيار. وهو ما يعنى أنه لا يسير فى حياته وفق المعايير الاجتماعية المرسومة. "فإذا كان غمار الناس يحيون حياتهم وفق معايير معلومة رسمت لهم بها نماذج سلوكهم وطرائق عيشتهم، فالأديب منهم هو وحده الذى تقلقه هذه المعايير، لأن الله خلقه من طبيعة شذت عن مألوف الطبائع، فالتمس راحة نفسه فى نماذج أخرى، ثم حاول أن يحياها كما حاول أن ينفس عن طبيعته بالتعبير عنها. لا يعبأ بالناس حوله"[13].

والإنسان لا يقلق من المعايير إلا بعد أن يجربها. ويجد فيها قيودا على حريته وعلى طبيعتها التى وجد عليها أو جبل عليها، فيسعى إلى الانفلات والتحرر بعيدا عن كل قيد ليس من خلقه هو. لأن الفنان هو ذلك الإنسان الرافض لقيود ليست من خلقه هو.

ومع أن الأديب والفنان كليهما رافض لمعايير مجتمعه إلا أنه أكثر الناس تقييدا بما خلق، وبما يحب، فلا حياة بلا قيود. لأن الوجود فى حد ذاته قيد. حيث لا وجود دون حيز. مكانى وزمانى. والحيز قيد. إذا فالكاتب والفنان يرفضان قيدا لم يصنعه كل منهما بنفسه. ويتقيد كل منهما بقيود من صنعه. قيود لم تكن موجودة. لذلك فهو مقيد بقيدين فى واقع الأمر.

أحدهما من صنع المجتمع- حتى وإن رفضه الفنان- فالمجتمع يجذبه بين الحين والحين وثانيهما قيد جديد من صنعه. **فلا فنان بلا تعبير، ولا تعبير بلا شكل، ولا شكل بلا قيد. وبما أن الفنان هو التعبير، والتعبير هو الشكل، والشكل هو القيد.. إذن، فالفنان هو قيد نفسه.**

وهو لكى يكسر قيود المجتمع أو معاييره، لا بد أن يعرف ما هى، وما عملها، ولا بد أن يعرف نفسه، رغباته وأدواته، لا بد أن يعرف ما يريده من مجتمعه، وما يريده لمجتمعه، وكيف يحققه، ووسائط تحقيقه. وهى رحلة تلمذة لابد وأن يمر بها ويجتازها بتفوق، حتى يصبح الكاتب الخالق، الهادى. لا بد من اكتساب الخبرة. وهذا ما لن يحدث دون خبرة بالمحيط وخبرة بالوسيط. **أما خبرته بالمحيط، فتمكنه من علم أمر مجتمعه الكائن فعلاً. وأما خبرته بالوسيط فتمكنّه من صنع مجتمعه الممكن، أو المتخيل. وهو بذلك واقع بين قيد الكائن وقيد أداة التخلص منه، وواقع بين قيد الممكن وقيد المتخيل. وهو يناضل ليفلت من هذه القيود بصنع ذلك العالم الممكن أو المتخيل، حيث ينقل قيوده جميعاً إلى مخلوقاته الأدبية والفنية، ظاناً أنه قد تحرر من القيود.** ولكنه سرعان ما يعاود رحلة النضال من جديد ضد قيود مجتمعه الذى خبره مع أول تجربة. فيلجأ إلى الوسيط، وهو موهبته وفنه ليتخلص عن طريقه من قيود الكائن ويعبر إلى الممكن والمتخيل، وهلم جرا.

ولكنه فى كل مرة يزداد خبرة وتمرساً فى التخلص من قيود المحيط. وتمرساً فى استخدام أدواته ووسائطه، ويطورها. وهو فى كل ذلك مستمتع أيما استمتاع.

الكاتب فى مرحلة تلمذة :

ليس القصد من وراء هذا العنوان أن يلتحق الكاتب بمدرسة معينة، أو بفصل دراسى، ولكن المقصود هو مرحلة تكوينه الأولى، فالكاتب لكى يكتب عليه أن يعرف ما الذى يريد أن يكتبه، وعليه أن يعرف كيف يكتبه. وبمعنى

هذا أن عليه أن يعرف كيف يختار من بين العديد من الموضوعات أو الأفكار والقيم. الموضوع أو الفكرة، أو القيمة التى تفرض نفسها عليه فرضاً. ليجد طريقة أو أسلوباً أو شكلاً يناسبها فيصوغها فيه لتصبح تعبيراً أو يبحث عن موضوع مناسب حالة انطلاقه من شكل.

إذا فهو مطالب أولاً بإيجاد فكرة ما ذات طبيعة درامية، فى حالة الكتابة للمسرح، انطلاقاً من فكرة ما، حيث "لا ينبع العمل الأدبى الجيد بدون فكرة مسبقة تدور فى ذهن الكاتب أو الأديب. بل إن انبثاق الفكرة عند الكاتب أحياناً، كثيرا ما يكون غير كاف لتحقيق الفكرة أو نقلها للقراء أو المشاهدين ما لم تمر بمراحل التأمل والدراسة والمعايشة والتصارع أو المصالحة مع تكوينات وخبراته المؤلف"[١٤]

ولهذا **يعد التأليف أعلى مراحل الكتابة**. وهو لا شك المرحلة قبل الأخيرة فى عملية الكتابة الإبداعية، إذ أخذنا بالرأى القائل: بأن من النقد ما كان عملية إبداعية فى ذاتها.

لأن التأليف مرحلة صعبة تحتاج إلى تراكم خبرات إبداعية فى الكتابة وخبرات حياتية سابقة على الكتابة، لذلك فإن مرحلة الترجمة والاقتباس ثم مرحلة الإعداد، تعد مراحل مهمة تتأسس عليها مرحلة التأليف المحلى. **ولا يكون هناك تاريخ للكتابة الإبداعية دون مرور بهذه المراحل بالإضافة إلى مرحلتى الاستلهام والمعارضة وكلها تشكل أعمدة حركة التطور التاريخى للكتابة الإبداعية.**

ولما كان المؤلف مطالباً بإيجاد فكرة ذات طبيعة درامية. فإن مهمته الأولى هى الاختيار: اختيار المادة، ثم اختيار الشكل من بين الأشكال التى تندفع ملبية لاستدعاء الفكرة.

على أنه لكى يختار، أو ينتقى، يجب أن تكون له حصيلة معرفية مناسبة، يستطيع أن يختار من بينها ما يناسب حالته المزاجية والفكرية

والحضارية. وما يناسب مجتمعه.. فكراً وحضارة. وربما وافق هذا قول "الارديس نيكول" الذى يرى أن الفن المسرحى قدرة على الاختيار مع قوة إخبار[١٥] وهو يطابق قول الكاتب والمفكر المسرحى الأمريكى "المر رايس" أيضاً[١٦] وهو رأى قريب من رأى القدماء من نقاد الأدب العربى ذلك الذى لخصه القاضى عبد العزيز الجرجانى فى وساطته بين المتنبى وخصومه[١٧] حيث يقوم الشعر عندهم على (الذوق والدربة)، وما الذوق إلا (الاختيار) وما الدربة سوى (الخبرة) أو القوة الإخبارية التى يتمكن الكاتب أو الفنان عن طريقهما من تغطية اختياره- الموضوعى أو الفكرى والأسلوبى أيضا- وقديما قال الجاحظ: "المعانى على قارعة الطريق"[١٨].

ومعنى ذلك أن الكاتب عليه أن يتخير من المعانى. وهو لكى يتخير لا بد أن يعرف أقدار المعانى والأفكار، والأنواع والأجناس الأدبية، ثم يترك اختيار الجنس الأدبى أو الفنى الذى يلائم موضوعه، فالمضمون يختار الشكل الملائم له دون تحديد مسبق من الكاتب أو الفنان للشكل الأدبى أو الفنى. فالتحديد مهمة الناقد.

وهو لكى يحقق ذلك لا بد أن يكون صاحب خبرة ودراية بالأشكال الأدبية والفنية وبمبادئ كل منها وأساليبه وتقنياته.

المبادئ الأولية فى فن الكتابة المسرحية

لا شك أن "**أول مبادئ القص هو الحركة الوصفية، وأول مبادئ الوصف هو الوضوح وأول مبادئ الدراما هو الصراع، وأول مبادئ الكشف هو الهجوم**"[١٩] والذى يهمنا فى مجال المسرح هو مبادئ الدراما.

وسواء انطلق الكاتب المسرحى من الفكرة فجسدها بالشخصيات، والأحداث، وعبر عنها بالحوار، أم انطلق من الجو الذى يترك لمزاجه تصوير

شخصيات وحوادث، وفق ذلك أم انطلق من شخصية جعلها محوراً للأحداث. ومركزاً لصراعات شخصيات أخرى. أم انطلق من حدث يخضع لتحليل الباحث أو الناقد. الذى يستتبان بوساطته منطلق الكاتب فهو مقيد بقيود الشكل هذا عن منطلقات الكاتب الشكلية. أما عن المبادئ الأولية التى تنهض للوفاء بهذه المنطلقات، فهى تتمثل فى عدد من المبادئ يمكن رصدها على النحو الآتى

- **امتلاكه لأدوات الكاتب بعامة** (النحو- النظم- اللغة- الأساليب- الأصوات- المنظورات- الخيال- التدفق الشعورى - الجماليات - الإيقاع)
- **امتلاكه للأذن المدربة،** إذ أن تدريب أذنه هو السبيل إلى ضبط سائر عناصر المنتج الإبداعى لدى الكاتب المسرحى. وهذا لا يغنى عن امتلاك ناصية النحو والنظم، وسائر العناصر السابق الإشارة إليها.
- **قدرته على التنويع،** تبعاً لطبيعة الموقف الدرامى. وطبيعة الشخصية وذاتيتها
- **قدرة الكاتب المسرحى على أن يتذكر** أن المسرح ليس كتاباً يستطيع المرء أن يقلب صفحاته. كلما أراد الرجوع إلى الوراء. لاستعادة فهم فكرة ما. مضت فى صفحات سابقة. وإنه لكى يعود للوراء، فإنه يتطلب مجهوداً خاصاً، حيث يضطر إلى المشاهد الاسترجاعية. وأساليب التمثيل داخل التمثيل التى ابتكرها شكسبير فى مسرحيته الشهيرة (هاملت) وبرع فيها موليير. وبلورها بيرانديللو فى (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) وفى مسرحية (هنرى الرابع) وانتفع بها بريشت فى نظريته عن التغريب فى المسرح.

على أن هذه القواعد أو الأسس يجب أن تعرف جيداً ثم تنسى تماماً. وبعدها يشرع فى الكتابة.

أسس الكتابة المسرحية:

يعتمد الكاتب المسرحى على عدد من الأسس. كى ينشئ نصًا مسرحياً.. منها:

* ❋ الاختيار لا الحشد فى الشخصيات والأحداث والحوار والأماكن والأزمنة.
* ❋ التضمين لا الرجوع المباشر للماضى فى الأحداث.
* ❋ عدم إلزام نفسه بشكل معين سلفاً عند بدء الكتابة.
* ❋ إحكام تقدير العلاقة الحقيقية بين الموضوع والطريقة وبين فعل الشخصية ودوافعها للفعل، بين قولها وملاءمته لمنطقها الحياتى، بين لغة الشخصية وفعلها، وضروراته الحتمية أو المحتملة.
* ❋ يترك للشخصيات الدرامية تجسيد فكرة درامية يبدعها هو أو يختارها لتصبح فكرة الشخصية وليست فكرة المؤلف، حيث تضيف الشخصية إليها أو تغيرها أو تنميها وتطورها بعديد من الأفكار، مستعينة بما اختزنته ذاكرة المؤلف الانفعالية، وبما لدى مخيلته من حيل لتحقيق ذاتها قولاً وفعلاً ومنطقاً وإرادة ومشاعر دون تدخل منه بالمنح أو بالإضافة .. **تأخذ منه الشخصيات على قدر حاجتها من الفعل، والقول، والحركة والإرادة والحياة بمستوياتها الإنسانية. وليس على المؤلف إلا أن يمدّ الشخصيات من مخزون خبرته بما يلزمها من قول وفعل ودوافع وقيم ومشاعر. لتتصارع وتحيا. وتحاول تحقيق إرادتها بالحوار والصراع أو بالتجاور والمقاومة التى تنتهى بالمصالحة كما فى المسرح الوجودى وتعادلية توفيق الحكيم.**

وبذلك تنأى المسرحية عن الأسلوب المباشر الذى هو آفة النص المسرحى. يقول د. سمير سرحان: "الكاتب المسرحى الجيد يستبعد طريقة الإخبار المباشرة، لأنها تتنافى مع أهم مبادئ الفن. وهو مبدأ الإيحاء غير المباشر. فالتقرير لا يخلق فناً"[٢٠].

ويستلزم ذلك لجوء المؤلف المسرحي إلى خاصية أخرى هي اللجوء إلى الإضمار والحذف، تخلصاً من الزوائد في الحوار. فبدلا من أن يجعل الشخصية تقول: (إنني قد كنت أكلمك يا حبيبتي) يجعلها تتخفف من الحروف والضمائر– على قدر الإمكان– فتقول: "كنت أكلمك يا حبيبتي"، لأن لغة المسرح لغة تكثيف مع فصاحة – هي فصاحة الشخصية – لغة تسمع لتمتع وتقنع فور سماعها.. تقنع بأنها خاصة بالشخصية التي تكلمت بها في موقفها الدرامي

دور المؤلف المسرحي:

يقتصر دور المؤلف على الدفع بالفكرة الصراعية الأولى، والتخطيط المبدئي للشخصيات، مع إمدادها بما يلزمها من أفعال وأقوال ومنطق ودوافع وأسباب وعلاقات، مع التنسيق بين الشخصيات، وإقامة توازن طبيعي أو منطقي وفني بينها، وكذلك الحفاظ على نظام صراعها. تحقيقاً للتناقض داخل وحدة. حيث أن ذلك ينتج الصراع. يقول د. عز الدين إسماعيل عن الشخصية المسرحية "لا سبيل إلى رسمها عند الكاتب سوى أن يحركها وأن ينطقها على أن تصدر عنها كل حركة من الحركات والكلمات"[٢١] ويمكنني القول: إن البعد عن هذه الحدود أو تجاهلها أو عدم الإلمام بها يضعف النص المسرحي

وهو تجاهل ناتج – غالباً – عن مراعاة أمور أخرى تخص أجهزة خارج نطاق فن المسرح– أجهزة رقابية إدارية ربما– وهو ما التفت إليه الدكتور علي الراعي، فيما كتب عن (هموم النص المسرحي العربي) حيث قال: "إن الرقيب يشارك الكاتب العربي كتابة نصوصه يقترح لها خواتيم. ويغير فيها شخصيات، ويلوي عنق الأحداث، ويزيف من كلمات الرسالة. وقد نتج عن استفحال أمر الرقيب من المسرح العربي أن زوده بعض الكتاب أنفسهم برقيب داخلي من صنع أنفسهم فجعلوا يكتبون بوحي من هذه الرقابة الذاتية"[٢٢]

يثير كلام الدكتور على الراعى غيرة المسرحيين من الباحثين والمبدعين. فتحض القادر منهم على النظر فى المواقف التى تحكم عملية التأليف المسرحى من خارج فن التأليف وأصوله فى المسرح، وربما فى غير المسرح فى مجالات الفنون الأدبية التى تنهض أو تبعث بوسيط أدائى. ومن هذه المواقف:

موقف السلطة الدينية من المسرح:

فى المكتبات، يباع الآن كتاب باطنه مغاير لظاهره - هو لا يُحرِّم التمثيل وله عنوان صارخ عن شروط التمثيل والغناء من وجهة نظر الإسلام عنوانه: **"حكم التمثيل والأناشيد فى الإسلام" وهو من حيث الظاهر لا يقف ضد التمثيل والغناء، ولكنه يجعل من يقرأه يبتعد عن المكان الذى تقع فيه البناية المسرحية**، فلقد وضع الشروط التى لو أطلع عليها كاتب موهوب لكتب وفق تلك الطريقة وهذه الشروط فصلاً مسرحياً كوميدياً من انجح ما يمكن. **ومن هذه الشروط أن الممثل لا يجوز له أن يقول كلاما يخص غيره، لأنه إذ ذاك يجسد شخصية ليست هى شخصيته، وفى ذلك تجاوز ممنوع فى عرف الإسلام- كما فهمه صاحب ذلك الكتاب الذى يضع نظرية فى فن التمثيل الإسلامى- لأن تمثيله لشخصية مخترعة فيه انتحال لغير موجود حقيقى.** ويعطى الكاتب أمثلة تطبيقية لمنهج التمثيل على الطريقة الإسلامية، تقول الشخصية الفلانية التى أمثلها: (كذا كذا ويقول الممثل الذى يشخص أمامه، وتقول الشخصية العلانية التى أشخص حالتها كيت وكيت وكيت، رداً على القول المنسوب للشخصية الفلانية) وهكذا، **لأن تجسيد ما فيه روح حرام شرعاً. هذا بالإضافة إلى محرمات أخرى منها أن هذا الكلام الذى يقوله الممثل يعد كذباً لأنه ليس كلام الممثل نفسه، إلى جانب أنه ممنوع تمثيل الشخصيات الإسلامية والشخصيات الكافرة. كما تمنع المرأة من التمثيل أو مجرد الظهور على المسرح. وهو لا يضع حلاً لهذه المشكلة**. كما كان الحل

القديم قدم التاريخ المسرحى نفسه، حيث كان الرجال أو الغلمان يؤدون كلام النساء، وهو لو كان قد وضع هذا الحل، لكان قد فاته أن هذا ينقض فلسفته تلك من أساسها. فإذا كان تشخيص ما فيه روح حرام لأنه انتحال لمخلوق إلهى هو الإنسان، انتحال لقدرة إلهية وهى قدرة الخلق لما فيه روح، فإن تشخيص رجل لامرأة هو انتحال صفة ذات روح (المرأة) ولذلك لا يستثنى من جملة المحرمات التى جعلها المشرع المسرحى الإسلامى فى كتابه عن التمثيل وفق شروط الإسلام والتى انفرد بابتداعها أو خلقها ليوهم بأنه يفكر تفكيرا عصريا يتلاءم مع القرن العشرين. **ولكنه يمنع تمثيل الرجال لأدوار النساء لأنه تشبه بالنساء وهذا ممنوع شرعا والممنوعات كثيرة وخانقة.**

يتماشى مع هذا الطرح الغارق حتى أنفه فى بحر ظلمات القرون الوسطى. ولا يظهر منه سوى عينيه اللتين تطلان نحو شاطئ النور فى أرض القرن العشرين. طرح تابع له سمعته من أحد الأساتذة. وقد كان رئيسا لقسم الفلسفة فى كلية الآداب. فى أثناء مشاركته (لاحتفال قسم المسرح السابع باليوم العالمى للمسرح فى مارس ١٩٩٠م)، حيث طالب بالكف عن الجرى وراء كل ما هو غربى أوروبى فى كل مناحى الحياة. والمسرح من ضمنها. ويقترح سيادته السدير وهو أن نعود لقالب قديم- ولعا بالقوالب- كأن يقول المؤدى "قال الراوى يا سادة يا كرام". "وقال الأديب الأدباتى..." ومثل هذه الأطروحات التشريعية من بعض المنبهرين بفن المسرح. من غير المبدعين. ومن غير النقاد الأدبيين أو الفنيين، ومن غير المحبين لهذا الفن، والعارفين بدوره الخطير فى التأثير. ومن ثم يحاولون تكبيله. ودفعه فى طريق الضمور والاندثار، لا تثمر مطلقا، لأن التمثيل المسرحى من غرائز الكائن الحى الفكرية والشعورية والجمالية والقيمية. وهو أشمل اختراع إنسانى تعبيرى حاضر التأثير والتأثر لطبيعته التكثيفية والتجسيدية

الإنسان كلف بالاكتشاف وبتنويع طرائق الحياة. وتلك خصيصة نابعة من غريزة اختص بها كل كائن حي. وهي التكاثر. حفاظا على النوع. والرغبة في التنويع تدفع إلى الاكتشاف[٢٣] والقالب أو القولبة ضد الاكتشاف. والتجريب وكذلك المعملية هما المدخل الطبيعي للاكتشاف وللابتكار العلمي وللإبداع الفني والأدبي. **أما الدعوة إلى القولبة، فهي دعوة إلى رفض التعرف على خلق الله وإبداعه. دعوة إلى رفض تفعيل ما أودعه الله في الإنسان، رفض أخص الخصائص التي تميزه عن غيره من المخلوقات الحية. ألا وهو "العقل". إن هذا النمط من السلوك المدفوع بالفكر الجامد، تجعلنا نؤمن بـ "أن قضية القضايا في واقعنا وفي ثقافتنا ذلك الاشتباك المعقد التاريخي بين الدين والدولة من جهة. وبينهما الفكر والثقافة من جهة أخرى"[٢٤]**

موقف السلطة السياسية من المسرح :

تقف الدولة في كثير من الدول موقفا مقيدا لحركة التأليف المسرحي. فلأن الدولة نظام يتوازن من يوم إلى يوم آخر. حتى يضمن استمرار سيطرته على مقدرات الأمور في البلد، لذا فإن كل دولة برلمانية تستعين على صنع هذا التوازن بالقرارات والقوانين المنطلقة من مواد الدستور الدائم وأبوابه المنظمة للعلاقة بين النظام الحاكم والشعب

ومن البداهة أن تتغير القرارات من فترة إلى فترة أخرى. لأن القرارات ما هي إلا صياغة مستقرئة لآمال أصحاب السلطة في تأمين نظام الحكم. ومنظمة للآمال والنشاطات الإنتاجية، والخدمية والتعاونية في مجتمعها، وبين المجتمع المحلي والمجتمعات الأجنبية. وقد تكون محبطة لآمال من ليس لهم سلطان وهي تتراوح بين هذه المهمة وتلك على ذلك فإن الدولة- أية دولة- تعمل باستمرار على صنع توازن اجتماعي يهدف إلى حماية نظامها السياسي والاقتصادي، واستتباب أمورها واستمرار حركة نشاطها، وثبات النسب في

علاقاتها بالشعب، وفى علاقات طبقات الشعب المتباينة أو المتضاربة فى إطار الدولة الواحدة.

والدولة– أية دولة– لا بد أن تكون جادة كل الجد فى تحقيق نظامها الذى تفرضه بالحوار أو بغيره لتحقيق أهدافها الثابتة والنهائية، وما يرتبط بها من أهداف مرحلية.

والمسرح يعد من أهم النشاطات الثقافية التى تستعين بها الدولة سيثور فى تحقيق بُعدُ من أبعاد التوازن الاجتماعى المنشود، وهو نشاط مهم وجاد، بحكم أن المسرح مجتمع مصنوع على منصة التمثيل، ومعروض على مجتمع قاعة العرض المسرحى.

ولأن المسرح يعتمد على الإبداع، والإبداع هو الإتيان بجديد فى مجال الفن والأدب، فالإتيان بجديد إذا كان فى الشكل فهو متعارض مع أصحاب الشكل القديم فى مجال المسرح وهو ما يصنع صراعاً ثانوياً بين أصحاب القديم وأصحاب الجديد فى الشكل المسرحى، أى بين المسرح ونفسه.

أما إذا كان الجديد فى الموضوع، فإن الصراع بين المسرح والدولة سيثور إذا تعارض الموضوع مع نظامها الاقتصادى أو السياسى أو الاجتماعى أو الثقافى أو مع إحدى سياساتها فى مجال من مجالاتها الداخلية أو الخارجية– عندما يكون التخلف متمكناً من تلك الدولة– فهنا تكمن الخطورة، إذ كيف يتصارع مع الدولة نشاط أرادت له الدولة أن يدعمها. ويثبت توازنها الاجتماعى، والسياسى، بل هى قد أنشأته خصيصاً لهذا الغرض، وقامت بدعمه بالمال، ووضعت على رأس نظامه الإدارة التى رأت أنها تنظّر وتنظم، وتحقق أهدافها المؤدية إلى ترسيخ التوازن الاجتماعى المنشود منها. من هنا ظهرت القيود على الموضوع المسرحى.

ولكن المسرح فن. والفن لا يحكم بقيود إدارية. وإنما الإدارة لا بد أن تكون فى خدمة الفن. أى فى خدمة الإبداع. فى خدمة الجديد فى المسرح.

حتى يستمر. المسرح فكرا وفرجة. أو فرجة وفكرا - بحسب تناول الفنان- والفرجة تدعو للتأمل. أى أنها أداة الفكر[٢٥] والفكر لا قيمة له بلا نشر. فقيمة الفكر فى نشره[٢٦].

والفكر فى المسرح مقنع لأنه معروض فى إطار ممتع، وهو ممتع لأنه مجسد. حاضر الإرسال والاستقبال زمنا ومكانا وشعورا ووعيا، حاضر التأثير والتأثر. لذلك فهو خطير بالنسبة للدولة حالة نقده لسياساتها.

من هنا لا بد أن يراقب، ولا بد أن تكون الرقابة على الفن صارمة فى الدولة الصارمة ومتفتحة فى الدولة الديموقراطية وغير موجودة فى الدولة المتحضرة.

ولأن الدولة تهتم بالأمن. فالأمن معناه فرض الاستقرار، ولأن الفن المسرحى هو الجديد المقلق والممتع المقنع، الداعى للتطهير أو للتغيير. لذلك كان المسرح الجاد مقلقا، لذا فهو عدو للدولة بنفس القدر الذى هو فيه صديقها. من هنا، فإن الطريق أمام المسرح الخاص الذى لا يكلف الدولة مالا، ولا يقلق أمنها مفتوح، لأنه يعتمد على أنماط الفكر، وأنماط السلوك، وأنماط الشخصيات والأحداث. وكل ما هو نمطى فهو ثابت أو ساكن. وكل ما هو ثابت فلا خوف منه على الإطلاق- ولكن الخوف يكون عليه فهو مهدد بالزوال- وكل ما هو ساكن فلا خوف منه- نسبيا- لذلك أطلقت الدولة العنان - فى مصر فى السبعينيات وما تلاها- للمسرح التجارى الخاص. وعملت على تكبيل المسرح الجاد بالإداريين الذين يشكلون عشرة أضعاف المبدعين[٢٧] وبالرقابة وبالضرائب. وبالتعتيم الإعلامى. ولقد كان هذا هو حال المسرح الروسى قبل الثورة مقيدا بقيود إدارية جعلت مبدعا ومفكرا مسرحيا هو (قسطنطين ستانسلافسكى) يشكو الإدارة فى كل ما كتب عن المسرح[٢٨]

حيرة الكاتب المسرحي

لا شك أن كل كاتب مسرحي بل كل كاتب أدبي، ناثرا كان، أم شاعرا يقف متحيرا قبل شروعه في الكتابة، أو بعد أن انتهى من الكتابة أمام أربع قضايا هي: **لماذا يكتب، ولمن يكتب، وماذا يكتب، وكيف يكتب.**

تسلمه القضية الأولى- عند تحيره قبل الكتابة- إلى القضية الثانية، وتسلمه القضية الثانية إلى القضية الثالثة، فتسلمه بدورها للقضية الرابعة.

ولا شك أن هذه القضايا نفسها تحير الناقد أيضا، بعد تلقيه للعمل الإبداعي. ولئن تحير الكاتب أمام تلك القضايا المثارة بعد انتهائه من عملية الإبداع فقد خرج من حيرته مبدعا إلى حيرته ناقدا لعمله الإبداعي. وهذا قليل ونادر في مجال المبدعين.

قضية ماذا يكتب المبدع ولمن يكتب:

تتعلق كل من القضيتين (ماذا يكتب ولمن يكتب) بالذاتية وبالموضوعية- بالكاتب ومجتمعه- **فإذا كان ما يكتب مألوفا، فإنه يخاطب معروفا. فالمألوف يتجه إلى المعروف، فكلاهما تقليدي، أي أن المبدع يكتب أو يبدع شيئا يعرفه جمهوره، كما يعرفه هو نفسه أو ربما اختلفت معرفتهما إلى حد ما.** كما كتب إسيخيلوس أو سوفوكليس أو يوريبيدس أحداث (الكترا). وقد كان الجمهور الإغريقي يعرفها. ولكن كتابة كل منهما مغايرة لكتابة الآخر، مع أن الأحداث معروفة للجمهور. وكذلك كانت أحداث (ماكبث) و (الملك لير) معروفة في التاريخ لبعض الناس في عصر شكسبير. ولكن تناولها كان مغايرا تبعا لتغير الوسيط، وهو فن المسرح، عن السجلات التاريخية ولتفاعل ذات المؤلف وتفعيل قدرته التخييلية.

أما الكتابة بغير المألوف في غير المألوف، فإنها إبداع لغير موجود أو موصوف، عملا على إيجاده أو اجتذابه ليوجد في دائرة تأثير ذلك الإبداع الذي لم يعرف لديهم من قبل. وتلك مغامرة من الكاتب، لأنه يزرع بذورا في

أرض جديدة وفى مناخ جديد. قد تتفاعل فتنبت زرعا جديدا غير موجود. وهنا يكون الأمر اكتشافا عند الجمهور. وإبداعا عند الفنان الكاتب.

فالكاتب المبدع حقا يكون مغامرا فذا، وقف حائرا أمام قضية (لمن يكتب) فوجد نفسه يكتب لجمهور لم يوجد من قبل كتابته لعمله الإبداعى. ولمخرج لم يوجد قبل عمله، ولممثل لم يوجد قبل ذلك أيضا، ولناقد لم يكن موجودا قبل إبداعه ذاك. وهذا ما عرفناه عند "الفرد جارى"، وعند قلائل من المؤلفين المفكرين والمجددين من أمثال ارتو وبريشت وبيكيت واوديبرتى وسترندبرج وبيرانديللو.

والكاتب المبدع حقا يجيب داخليا عن مثل تلك الحيرة بأنه يكتب لنفسه- أولا- ولأنه لم يجد فيما سبقه من كتابات ما يشغله أو يشفى غليله من حيث الموضوع أو الشكل. يكتب لأنه يريد أن يتفوق على غيره ممن طرقوا الموضوع نفسه فى جدة التناول. يكتب لأنه ينشد الخلود، **يكتب لأن أصواتا بداخله تلح عليه أن يجسدها على الورق فكرا وقيما وشعورا وشخوصا وأحداثا وعلاقات ودوافع.** يكتب لأن لديه موضوعا وتناولا غير مطروقين من قبل. **يكتب لأنه لم يكتشف بعد لمن يكتب ولم يكتشف شكلا يصوغ فيه الموضوع الذى يلح عليه أن يجسده.**

على حين **يكتب من يعرف ما يكتبه، ولمن يكتبه، لأنه يريد أن يقلد غيره ممن سبقوه عن طريق التشبه بهم، وليرضى غيره من معاصريه.** دون النظر إلى إرضاء الآتين فى عصور تالية على عصره دون أن يكون قد فكر فى إرضاء نفسه من قبل.

هذا عن قضية لمن يكتب، وماذا يكتب.. إنهما قضيتان تتعلقان بذات الكاتب ومجتمعه وعصره فى حالة تفاعل معهما إيجابا وسلبا وتواصلا مع عصور تالية.

قضية ماذا يكتب الكاتب.. وكيف يكتب:

أما قضيتنا (ماذا يكتب المبدع. وكيف يكتب) فهما تتعلقان بالإبداع نفسه شكلا ومضمونا، وبالمبدع ذاته: (اختياراته، وخبراته). فالشاعر يكتب شعرا فى شكل القصيدة أو الأغنية أو المسرحية.. والقاص يكتب القصة[٢٩] والكاتب يبدع المسرحية. وتتنوع اتجاهات الكتابة فى كل فرع من تلك الفروع الأدبية وفق المذاهب أو المدارس الأدبية المختلفة. وعلى ذلك تتحدد طبيعة الشكل وطبيعة التوجهات الفكرية. **فالكتابة من منظور فكرى فى المسرح تتضح عند الكتاب المسرحيين أصحاب المواقف الفكرية أو السياسية والفلسفية على وجه الخصوص.** وتبعا لذلك التوجه الفكرى للكاتب المذهبى يكون الشكل الأدبى أو الفنى. يفرق بريشت بين الأساليب تبعا للنظرة السياسية بقوله **"إن النظرة الجمالية السائدة فى مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر (المباشر) للعمل الفنى هو إخفاء الفروق الاجتماعية بين المتفرجين بحيث تنشأ منهم، فى أثناء استمتاعهم بذلك العمل، جماعة لا تنقسم إلى طبقات، وإنما تكون وحدة "إنسانية شاملة". أما وظيفة المسرحية التى نادى بها (بريشت) على العكس من ذلك، هى إبراز الفوارق بين المتفرجين. الأمر الذى يتحقق عن طريق إلغاء الصراع بين الفكر والشعور. وهو الصراع الذى نشأ مع النظام الرأسمالى"**[٣٠]. وهذا يقابله فنيا رفض فكرة المونولوج فى المسرحية الملحمية.

وعلى ذلك فإن الكتابة الاتجاهية، أى التى يسعى كاتبها إلى كتابة مسرحية أو قطعة أدبية، تتجه فى مغزاها نحو فلسفة مادية محددة كالوجودية أو الماركسية أو تتجه نحو تحقيق الفكر الفلسفى المثالى، أو الفكر البراجماتى أو الفابى وهو يشكل مادته الفكرية بقيمها فى شكل يتطابق بالضرورة مع موضوعه ومع فكره.

كتابة المسرحية الإتجاهية:

لا مناص أمام كاتب المسرحية الاتجاهية عن إلمامه بالشكل التقليدى للكتابة المسرحية- أولا- ثم هو بعد ذلك يخالفه أو يناقضه أو يضيف إليه أو يحذف منه، طبقا لما يقتضيه فكره، وما يناسب المغزى الذى استهدفه من وراء نصه المسرحى أو عمله الفنى.

ويثير هذا الأمر قضية جديدة.. هل يكتب المسرحية العبثية غير عبثى؟ وهل يكتب المسرحية الوجودية غير وجودى؟ وهل يكتب المسرحية الملحمية غير مادى ديالكتيكى؟ أو غير اشتراكى؟

إن هذه الأشكال من النصوص تتجه أولا نحو الفكر، أى نحو المضمون، ثم هى توظف الشكل المسرحى توظيفا يخدم هذا الفكر، فكيف يتأتى لغير معتقد، أو غير مقتنع تماما بفكر ما أن يكتب به مضمونا وأسلوبا؟

ولا أقول: إن امتناع الكتابة الموجهة على غير صاحب اتجاه فكرى أو فلسفى أمر قائم من حيث الجوهر، بمعنى أنه فى إمكان أى كاتب مسرحى أن يكتب فى ناحية ما وفق الشكل العبثى للكتابة أو وفق الشكل الملحمى، أو وفق الشكل الوجودى، إذا اعتبرنا أن المسرحية الوجودية لها شكل مختلف عن المسرحية التقليدية، التى تلتزم بحكاية ذات خرافة، لها بداية ووسط ونهاية، ولها عقدة وبناء درامى فيه حوار يكشف عن دوافع، الشخصيات وعلاقاتها وأغراضها وينمى فعلها، ويطور أحداث المسرحية، ويلقى الضوء على جذور تلك الأحداث فى عرض ممتع ومقنع، يتبلور خلال المواقف الدرامية ذات الصراع الصاعد (بطريقة الكتابة عند هنريك أبسن) أو الصراع الساكن (على طريقة كتابة تشيخوف) أو الصراع الإرهاصى الذى يعطيك إيحاء دائما بأن هناك ما سوف يحدث، ويخلق نوعا من التوتر والتشويق.

وهذه الألوان من الصراع الدرامى تتضمن (أزمة وذروة هى قمة هذه الأزمة فى الموقف الدرامى ثم انفراجة، فيها حل لتلك الأزمة بعد بلوغها مداها) وينمو ذلك الصراع على أى شكل من تلك الأشكال الأربعة للصراع[٣١،٣٢،٣٣].

ولكن كتابته ستكون- عندئذ- دون روح العبثية، ودون روح الاشتراكية أو المادية الجدلية والمادية التاريخية، ودون روح الوجودية. لأن العبثية اتجاه أدبى برز فى المسرح وانبنى على فكرة رفض منطق الوجود فى كل مناحيه العبثية لسخف كل شئ فيه[٣٤].

فكيف يكتب كاتب ما مسرحية أو عملا أدبيا اشتراكيا، وهو لم يقتنع بالفكر الاشتراكى؟ وبقيمه واتجاهاته؟ "لا بد للكاتب الذى يريد أن يكتب مسرحية اشتراكية جيدة، **تبرأ من الصيغة الدعائية إن لم نقل من الوصمة الدعائية أن يعرف أولا ما هى المبادئ الاشتراكية التى سوف يبشر بها**.. وهنا لا نرى بدا لكل كاتب يحاول هذه المحاولة من أن يدرس شيخ كتاب المسرح الاشتراكى جورج برنارد شو"[٣٥].

وليست فى ذلك كفاية، بل عليه أن يدرس أسلوب كتابة برتولت بريشت للمسرحية الملحمية، وأسلوب كتابة بيتر فايس للمسرحية التسجيلية. **وعليه أن "يكون على حذر من شو"، "أن يحذر من طريقة شو فى الاستطراد الممل الذى تخفف منه فى الأصل الإنجليزى نكاته الحلوة"**[٣٦].

وهكذا الأمر بالنسبة للاتجاهات الفلسفية سواء أكانت ماركسية أم وجودية، لا بد للكاتب المسرحى الذى يريد كتابة مسرحية ذات دعوة اشتراكية أن يكون عارفا بمبادئها، فـ "شو" كان من كبار الاشتراكيين الفابيين، وكان بريشت من الماركسيين، ومن يريد كتابة مسرحية وجودية عليه أن يكون عارفا بالوجودية، بقيمها وفكرها، ليس هذا فحسب، بل معتنقا لذلك الفكر حالة كتابته للنص نفسه، ومتناسيا لأسسه وشعاراته. **لأن المسرحية عمل فنى وليست ترديدا لفكر وقيم فلسفية أو سياسية**. لذلك فإن اعتناق الكاتب للفكر

الذى يكتب مسرحية تجسده عن طريق الفن شئ أساسى. ليعبر عمله الفنى عن روح الفكر الفلسفى الذى يكتب مسرحيته تجسيدا لهذا الفكر. **ولكن هذا الاعتناق يجب أن يختفى فى النص (اختفاء اللحم فى المرق- بتعبير بريشت). وكلما كان المبدع فنانا متمكنا من فنه اختفى الفكر فى طيات النص المسرحى وتقنع بالفن.**

يثير هذا الرأى قضية الانتحال الفكرى فى مسرحيات العديد من كتابنا الكبار والمحدثين، فبعض مسرحيات توفيق الحكيم المتأخرة تحمل ملامح عبثية فى بعض عناصرها كعبثية الفكرة فى (الطعام لكل فم) [٣٧]وعبثية اللغة والأحداث والشخصيات فى مسرحية (يا طالع الشجرة) [٣٨]أو عبثية السياق الذى تأسس على التداعيات فى مسرحية (لزوم ما لا يلزم) [٣٩].

فلا تعد هذه المسرحيات وفق هذا الرأى الذى أطرحه- هنا- مسرحيات عبثية، لأن صاحبها لا يعتنق الموقف الفكرى للعبثيين، ولا يشجعه، وإنما هو يجرب قلمه فى الألوان الأدبية المسرحية، تماما مثلما كتب وفق المنهج التعليمى لمسرح برتولت بريشت (شمس النهار)[٤٠]، فهو يجرب الأشكال كعادته فى تتبع الجديد والمشهور من القوالب والأفكار[٤١]. لأنه ينطلق من الشكل.

كذلك لا تعد كتابات محمد سلماوى ذات الشكل العبثى، عبثية بالمعنى الكامل للعبثية، ما لم يكن وقت كتابتها شديد الميل والتأثر بالعبثية[٤٢].

لا شك عندى أن صاحب القضية الحقيقية لا يصرفه شكل ما ولا اتجاه ما.. مهما كان هذا الشكل مبهرا عن الشكل الذى يناسب قضيته. وفى هذا يقول بريشت: "**إن كل تجديد فى الشكل لا يخدم مضمونا فكريا أو اجتماعيا يظل شكلا عقيما لا نفع فيه**". ولذلك فنحن لم نجد الفريد فرج متحولا عن الاتجاه الملحمى الذى يحث الشكل فيه على التغيير عن طريق خلق مرحلة تغريب بين المؤدى والمتلقى حتى يعمل عقله فى نهاية العرض. وينأى بمشاعره

عن المشاركة الشعورية، لأنها تكون مشاركة غير فعالة. تنتهى مع انتهاء العرض، هى مشاركة جزئية.

كذلك لم نجد عند نجيب سرور تحولا عن الشكل الاحتفالى الذى هو تهجين من الشكل الملحمى والأرسطى ومن مسرح القسوة وفكرة الفضاء المسرحى أو المساحة الفضاء. ومن الموروث الشعبى فى الشكل وفى المحتوى. وهو أمر كتبه نجيب سرور، وابتدعه، ولم ينظر له، فى حين جاء المغاربة المسرحيون وبلوروا ذلك فى تنظيرات وبيانات، دون أن يشير أحدهم إلى مصادره الحقيقية. مجرد إشارة. فنجيب سرور هو مبتكر الشكل الاحتفالى للمسرح فى العالم العربى[٤٣].

نظرية الأنواع المسرحية:

تشعبت الأنواع المسرحية - بخلاف تقسيمات أرسطو المعروفة "التراجيديا والكوميديا"، فوصلت إلى عشرات الأنواع، من حيث الأسلوب، ووصلت إلى تحقيق غائية أخرى مغايرة لغائية "التطهير" التى استهدفها "أرسطو" على يد "بريشت" الذى استهدف التغيير عن طريق المسرح، بديلا عن التطهير. فبدلا من دعوة المشاهد ليندمج فيتطهر، كانت دعوته ليندهش فيتغير، وفق كتابة برتولت بريشت وعروضه. غير أن الأنواع المسرحية قد تشعبت إلى عشرات الأنواع المسرحية من حيث المسميات[٤٤]. أما من حيث تقسيم تلك الغائية، فإن الباحثين يقسمونها إلى ثلاثة أقسام قد تحقق التطهير، وقد تحقق التغيير:

- **مسرحية المشكلة:** وهى التى تتعرض لمشكلة ما دون أن تنتهى المسرحية بنهاية محددة (مسرحية ذات نهاية مفتوحة).
- **مسرحية الرسالة:** وهى التى تتعرض لمشكلة ما توضع لها نهاية محددة، بحيث لا تترك لخيال المشاهد أو فهمه نهاية مغايرة لما يتوقعه.

مسرحية الدعاية: وهي التي تتعرض لقضايا سياسية أو فلسفية. وتتعرض للتاريخ أحداثه وشخصياته، وتتعرض للأمور الدينية لأن المسرحية عندئذ تدعو لمغزى ديني أو فلسفي أو لكسب التأييد لموقف سياسي أو هي تجدد الدعوة لمظهر من المظاهر التاريخية.

إن المؤلف في (المسرحية المشكلة) لا يكون صاحب رسالة، لأنه يتناول مشكلة دون أن يوجه بشكل غير مباشر أو بشكل مباشر نحو حل تلك المشكلة. فمسرحية (أوديب ملكا) لسوفو كلس[٤٥] تعرض لمشكلة صراع الإنسان مع القدر. وهي تبدأ بمشكلة (الطاعون) الذى أصاب البلاد، ومحاولات (أوديب) كشف أسبابه. وهو عندما ينجح في الكشف عن ذلك يتسبب في خلق مشكلة لنفسه، حيث اكتشف أنه سبب هذا البلاء. فلقد جاء فصنع مشكلة بقتله لأبيه (لايوس) دون أن يدرى، وخلق مشكلة للبلاد إذ أصبحت دون حاكم، ولكنه حل مشكلة (الهولة) ولغزها، ثم أوجد مشكلة (الطاعون) أو تسبب عن جرمه في حق أبيه- حتى مع جهله بذلك- ثم إنه حين يفقأ عينيه ويرحل يخلق مشكلة لزوجه (جوكاستا) التي تنتحر. ويخلق لأولاده الأربعة منها مشكلة النزاع على الحكم، ومع الحكم، تلك التي تنتهي بقتل كل من ولديه بيد الآخر وبدفن كريون لأنتجونا حية، وقتل "هيمون" ابن "كريون" لنفسه بعد موت أنتيجونا وقتل زوجته لنفسها.

وهكذا لا تجد في سلسلة المسرحيات السوفو كليسية سوى مسرحيات من نوع الرسالة التي يكون على المتلقي أن يرى فيها النهاية أو المغزى الذى يتفق مع معرفته وتوقعه. أى أنها مسرحيات ذات نهايات غير مفتوحة. وكذلك مسرحية (هاملت)[٤٦] لشكسبير، حيث تعرض لمشكلة الشك. ونحن نستخلص عند انتهائها عبرة، ولكن البلد تظل دون حاكم إذ مات الجميع مقتولين بسبب نقائص الشك أو الغدر أو الحمق أو الجنون.. فكل ما في البلد يعتوره الخلل. لذلك يتقوض أركان الحكم في البلد ولا يبقى سوى قائد أجنبي عبر البلاد من

أقصاها إلى أقصاها غزا بلدا مجاورا- هكذا- الأمر الذى جعل بريشت يرى فى موقف (هاملت) من القضية الوطنية موقف خيانة- إذ أن هذا الشك أدى إلى إلقاء مقاليد البلاد فى يد غاز أجنبى. حتى وإن كان من فرع عائلة (فورتنبراس) الملك والد هاملت، وعلى المتلقى أن يتصور بينه ونفسه، من حكم البلاد بعد مقتلة القواد جميعا نتيجة للتردد والشك وطلب اليقين ومن الغريب أن الشبح الحاضر الغائب فى الحدث لا وجود له فى النهاية إذ لم يظهر فى النهاية مع إنه محرك الأحداث الغائب الحاضر.

كذلك الأمر بالنسبة لمسرحية (ماكبث)[٤٧]، حيث تعرض لسلسلة من القتل بيد (ماكبث) أو بمرأى منه لتغطية جريمته الأولى، وانتهاء بقتل (ماكبت) نفسه على يد (مكدوف). فإن المسرحية التى تعرض لأطماع (ماكبت) الذى دفعته زوجه الطموح عند (شكسبير) والمطالبة بالثأر عند (يونيسكو) فى مسرحيته (ماكبت) حيث قتل "دونكان" زوجها الملك السابق له، فاستخدمت زوجها الحالى (ماكبت) فى الثأر لها من دونكان دون أن يعرف (ماكبت) الذى تلهيه أطماعه فيما لا يستحق. فهى مسرحية رسالة. ولا أدرى كيف يمكن تفسير قول يونيسكو الذى يقول عن شكسبير: "ليس لديه حل نهائى". ربما يكون ذلك جائزا بالنظر إلى ما وراء نهايات مسرحياته من أن الثأر والطموح قيم تلازم الإنسان مادام كانت هناك حياة على الأرض[٤٨].

أما المؤلف فى المسرحية (الدعاية) فهو صاحب رسالة، ومهما كتب الدارسون حول انتفاء دور المؤلف بوصفه صاحب رسالة فى المسرح، فإن ذلك لا يرفع عن كاتب مثل (بريشت) أو (صموئيل بيكيت) أو (يونيسكو) أو (سارتر) صفة الرسول الفكرى لاتجاه معين لكل منهم. فكل منهم مبعوث لفكره، الذى ارتضاه لنفسه أولا، ثم سعى إلى نشره عن طريق ما يجيد من أشكال تصوير الفكر والتعبير عنه. فسارتر باعث لفكرة أو مذهب فكرى وكتاباته رسائل يبعثها رغبة فى كسب التأييد لها. وكذلك كان غيره من

المبدعين المذهبيين كل واحد هو مبعوث لمذهبه الفكرى أو الفلسفى الذى ارتضاه.

والكاتب المبدع حقا لا يجعل مذهبه يقود فنه، ولكنه من يجعل فنه يقود مذهبه أو فكره، لذا فحين ينفى د. لطفى فام عن كتاب المسرح الطليعى صفة رسول المسرح بقوله: "**ودور رجل الطليعة لا يجعل منه رسول مسرح جديد وصاحب رسالة، فالإصلاح أو الرسالة أو تغيير مجرى الحياة هذه كلها من شأن مؤسسى الأديان أو المعنيين بعلم الأخلاق والسياسة**"[٤٩]، فإن **ذلك يكون بعيدا عن الحق، بعيدا عن واقع أدبهم**. حتى (مارلو) فى العصر الإليزابيثى لم يكن كذلك حين كتب (يهودى مالطة) فصاغ شخصية (اليهودى) تجسيدا لمبدأ (الغاية تبرر الوسيلة) وهو مبدأ الميكيافيلية المعروف فى كتاب (الأمير).

فإذا قصد د. لطفى فام بكتاب الطليعة (كتاب العبث) فإن يوجين يونيسكو بنفسه يرد عليه- دون أن يعرف برأيه هذا- إذ يقول: "**الكاتب لا يكون على جانب كبير من القيمة، ما لم يكن صادرا عن إنسان صادق له رسالة إنسانية موجهة إلى الناس جميعا، فى كل زمان ومكان**"[٥٠].

وكذلك يفعل ليونارد كابل برونكواه فى كتابه (مسرح الطليعة) حيث يقول: "إن جوهر مذهب الطليعة هو إنه يكتفى بالمعايير المتعارف عليها ويظل دائب البحث"[٥١].

وماذا يكون البحث الدائب إن لم يكن رسالة؟ يقول يونيسكو[٥٢]: "**هدف الطليعة هو أن تجد ما فقدته وأن تقول الحقيقة المنسية، وأن تعيد إدماجها فى العصر الحاضر بحيث لا تتجاوز أموره**" أليست تلك رسالة مسرحية؟ فإذا كانت كذلك فإن لكل رسالة رسولا.

وإذا كان أحد السرياليين فى المسرح وهو (أبو للينير) يعتبر السريالية رسالة. والكاتب المسرحى السريالى صاحب رسالة، فكيف يجوز لنا أن نحكم

على الكاتب الطليعي سواء أكان هو (يونيسكو أو جينيه أو أوديبيرتي أو ميشيل دى جلدورود أو جورج شحاده أو جان فوتييه أو فيتراك أو بيكت. كيف نعتبرهم عديمي الرسالة؟

يرى أبوللينير[٥٣] أن الكاتب المسرحى، له حرية مطلقة، إذ هو خالق عالمه، لذلك فإنه "من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له. وأن يغفل الزمان وكذا المكان. إن عالمه هو مسرحيته. **وفى داخلها هو الإله الخالق الذى يرتب كما يشاء الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان. لا فى سبيل غرض أوحد هو تصوير ما يسمى شريحة من الحياة، بل ليتمكن من بعث الحياة نفسها بكل حقيقتها، لأن المسرحية يجب أن تكون عالما بأكمله مع خالقها، أى الطبيعة نفسها لا تمثيلا لجزء صغير فقط مما يحيط بنا أو مما حدث ذات مرة**".

وهذا التصور الخاص لطبيعة العلاقة بين الكاتب المسرحى وعالمه لا يعبر إلا عن صاحب رسالة. فإذا كان الكاتب المسرحى السريالى يعتبر نفسه صاحب رسالة مسرحية فمن الحرى بنا اعتبار كتاب العبث والطليعيين من أمثال فيتراك. وفوتييه، وبروسيل السرياليين المسرحيين، رسلا مسرحيين.

الكتابة المسرحية بين النظرية والتطبيق

تزخر المكتبات العالمية والعربية بالعديد من الكتب والدراسات التى تتعرض لكيفية الكتابة المسرحية وأصولها وسواء فى ذلك ما كتب فى لغة أجنبية لم تترجم أم ترجمت أم كتب فى لغة عربية. ومع أننى أرى أن التنظير للكتابة الأدبية سواء أكانت للمسرح أم للشعر أم للقصة أم للسيناريو. لا تخلق مبدعا بأى حال من الأحوال، إلا أننى أتوقف عند طريق الكتابة، فالسباحة مع أنها لا تحتاج إلى موهبة إلا أن السباح يتعلم السباحة من رؤيته للآخرين يسبحون. وتأمل طرقهم فى السباحة تأمل المحب، ثم تجربة نفسه بعد ذلك فى السباحة. التى تكون منعدمة لديه فى بادئ الأمر، ثم تنمو القدرة لديه على

العوم، مع تكرار التدريبات والمثابرة عليها، ثم يأتى دور الاسترشاد بمعلم أو مدرب أو متطوع ملم بالسباحة. وقد تكون البداية بهواية ثم مدرب. ولكن العنصر المشترك فى كل الأحوال هو التجربة العملية نفسها. وهكذا تكون الحال فى اكتساب الخبرة لمن يتمتع بموهبة الكتابة المسرحية، إذ يبدأ بالعمل، على النحو الذى خبرناه من نصيحة الدوس هكسلى) لشاب سأله ذات يوم عن كيفية كتابته لعمل إبداعى (كيف أصبح كاتباً) فأجابه هكسلى: (عليك بورقة ومحبرة وقلم ثم أكتب). فإن الرغبة قد تكون إفصاحاً عن موهبة مكنونة. فإذا ما مارس، وانخرط فى الكتابة، وانقطع إلى نفسه مع عالمه، فإنه سيكتسب خبرة ما. وعليه أن يعرض ما أنتجه بعد ذلك على ناقد أو كاتب أو مختص بذلك الفن. كما عليه أن ينتفع بالآراء النقدية التى قد تبدو له لاذعة أو محبِطة. فإذا ما واصل الكتابة على الرغم مما يوجه إليه من انتقادات؛ فإنه سيكتسب خبرة تصقل كتابته. وقديماً كان شعراء العربية الكبار إذا ما قدّم ناشئ لأحدهم إنتاجه الشعرى على استحياء راجياً ألا يفضحه، على نحو ما حدث مع (الكُميت) و(أبى تمام) فإنه ينصحه بقراءة عشرة آلاف بيت من شعر الوصف، ثم يأتيه وقد حفظها فى ذاكرته، فلما يأتيه يسأله عما حفظ فى وصف الليل، فيسمعه ما كتب شعراء العربية القدامى والمعاصرين له فى وصف الليل، فما أن يجيز ذلك يسأله أن يردد ما قاله شعراء العرب فى وصف الخيل، فما أن ينتهى من ذلك حتى يسأله أن يسمعه ما قيل فى وصف البيداء .. وهكذا.. وهكذا، حتى ينتهى إلى عشرة الآلاف بيت، وعند ذلك يطلب منه أن يذهب فينسى هذه الآلاف من أبيات الشعر، ثم يعود إليه خاوى الوفاض منها، فلما يأتيه وقد نسيها، يطلب إليه أن يسمعه ما كتب من شعر له هو (للشاعر المبتدئ نفسه)، ثم يجيزه شاعراً بعد هذه المعاناة الممتعة والمفيدة له، أو لهما معاً.

هذا هو دور الخبرة، وتلك ضروراتها. أن تمد الكاتب أو المبدع بمخزون وفير يمكنه من النهل منه حتى يصوغ موضوعاته في أشكالها الإبداعية على النحو المخصوص بها والمحقق لجودتها.

غير أن الكتابات النظرية حول التأليف المسرحى مُفيدة من حيث إنها تلخص خبرات الكتاب المسرحيين، وطرق كتابة المسرحية وفق الأساليب الفنية المتباينة، حتى وإن كانت الأساليب لا تقصد من قبل الكاتب قصدا، حيث تستدعى المضامين الأشكال التى تجسدها. وكثيرا ما يكون عكس ذلك عند بعض المبدعين.

على ذلك، فإن التعويل على قراءة كتب التأليف المسرحى أمر ألصق بالناقد المسرحى وأكثر نفعا منه للناقد الأدبى، وأكثر قربا من النقد عند الكتابة المسرحية لأن الناقد هو من يحتاج إلى أدوات القياس- بشكل دائم- أما الكاتب المسرحى فهو خالق على غير قياس- على الأقل فى مرحلة الخلق الفنى نفسه- لأنه يكتب حينما يثار أو ينفعل والإنسان ينفعل حيث يفتقد القياس. يقول ستيوارت كريفس[٥٤]: "على كاتب المسرحيات أن يكتب فى شئ يثير اهتمامه وإلا فإنه لن يثير اهتمام مشاهديه" يقول اريك بنتلى[٥٥]: **"من الخطأ قبل أى شئ آخر أن نتصور أن عصور المسرح العظيمة تتحقق عندما يشرح النقاد كيف تكتب المسرحيات أو كيف لا تكتب، فأثر الناقد ليس مباشرا على العمل الخلاق، بل على الرأى العام (وإن يكن الكاتب المسرحى على أية حال من ضمن هذا الرأى العام). إن الناقد يؤثر على الروح المعنوية"** وفى رأيى ليست تلك قاعدة عامة.

وتكمن أهمية التنظير المسرحى قبل الكتابة فى إكساب الخبرة النظرية. التى بدونها لن يتمكن الكاتب من تحقيق اختياراته الشكلية. تبعا لمقولة (الفن اختيار وخبرة) ويتشكل جزء من الخبرة فى الكتابة المسرحية فى التعرف على خبرات الآخرين من الكتاب العالميين. وهو ما يأخذه د. إبراهيم حمادة[٥٦] على

الكاتب المسرحى العربى إذ يقول: "**من بين الأمور التى يتفوق فيها الكاتب المسرحى الغربى على زميله فى العالم العربى، الوعى بتاريخ التنظير الدرامى والإسهام فى مجاله.** فبينما يستطيع المؤلف الغربى تمحيص نصوصه المسرحية بنظرة مثقفة، والتوصل إلى نتائج نظرية تصبح فى حد ذاتها نتاجا فكريا- حتى وإن لم تتفق أصولها مع مقومات نصوصه- فإن كاتبنا المسرحى- مهما بلغت درجة ثقافته المسرحية غالبا ما يبدع أعمالا مسرحية فقط، ويصمت صمتا تاما عن محاولة التقديم لها بنظرية درامية، أو يستخلص رؤية فكرية تحدد فلسفته وأبعاد تقنياته وتطورها".

ومع أن هناك من بين كتاب المسرح من كتب تنظيرا من امثال الحكيم ويوسف إدريس، والفريد فرج، ونجيب سرور، وسعد الله ونوس (سوريا)، وعز الدين المدنى (تونس) وعبد الكريم برشيد (المغرب). وغيرهم، من المبدعين المسرحيين العرب إلا أننا لا نطالب المبدع بأن يقدم أعماله (بتنظيرة درامية) ما لم تكن لديه تنظيرة فعلا ولا نطالبه (باستخلاص رؤية فكرية، ليحدد تفلسفه وتقنياته)، ولكنه إن فعل على نحو لاحق لكتاباته الإبداعية فهو أمر فيه إلقاء للضوء على عمله الإبداعى وعلى ما أحاطه من ظروف، وهذا كثيرا ما حدث خلال ندوات نقدية يحضرها المبدع والنقاد والجمهور، مما سجلته لنا مجلات المسرح المصرية فى الستينيات. أما التقديم النظرى للإبداع على نحو ما فعل جورج برنارد شو، فإن ذلك كان متعلقا بمضامين مسرحياته وقيمها الاجتماعية والإنسانية، لا بقيمها الأسلوبية والجمالية أو على نحو ما فعل برتولت بريشت حيث نظر للشكل المحقق لهدف مسرحه التغييرى بديلا عن أهداف التطهير فى المسرح الدرامى التقليدى. أو على نحو ما كتب يونسكو، حيث أساليب العبث الإبداعية مغايرة لأساليب الدراما وأهدافها التطهيرية أو التغيرية؛ التى لا ترى فى التطهير أملا ولا فى التغيير مأربا، لأن كل شئ فى جوهره عبث

لأنه جوهر معطى. ولأن تغيير الجوهر أمر غير مستهدف لعبثية أدوات التغيير ذاتها (الفكر - اللغة - الفعل - الوسط).

على أن عدم الكتابة التنظيرية لم يقلل مطلقاً من كتابات شكسبير أو سوفوكليس، فإن أحدا من هؤلاء الشوامخ لم ينّظر لأعماله الإبداعية، ولم يشرح تقنياته المسرحية، ومع ذلك فإن أحداً لا ينكر خبرة شكسبير، وخبرة سوفوكليس، ويوريبيدس، وأرستوفانيس، وإبداع كل منهم الذى يدل دلالة واضحة على ثقافة عريضة بالإنسان وبالكون، مع عبقرية فى تحويل ذلك كله إلى عمل إبداعى.

وقد يكون التقدم والشرح النظرى عبئاً على الإبداع المسرحى نفسه، ونوعاً من الإسهاب إحساساً بأن العمل المسرحى لم يقل كل شئ عن طريق شخوصه المسرحية، على نحو ما فعل "شو". على هذا فإن الثقافة والخبرة عمل يجب أن يتسلح بهما الكاتب المسرحى قبل أن يشرع فى الكتابة، وليس شرطاً ان يظهرهما فى مقدمة تنظيرية، ولكن الأهم والأكثر نفعاً أن يتضمن إبداعه قيماً عميقة منهما. وحتى لا تنتفى إبداعات الإخراج والتمثيل والنقد إلى جانب ترك مساحة لمعاناة المتلقى المتعة فى كشف بعض غموض فى العمل الإبداعى نفسه.

ولئن كتب أحد المبدعين المسرحيين عن مسرحية أبدعها أو منهج ابتدعه فهذا عمل يسهم فى الكشف عن أسلوبه وعن خصائص ذلك الأسلوب، تسهيلاً للباحث أو للمثقف، وربما للناقد أو المؤرخ المسرحى. كما يتعلم منه الكاتب المبتدئ أصول الكتابة المسرحية وفق أسس معينة.

وإذا كان تمحيص المؤلف لنصوصه المسرحية - فى سَريّة - أمراً مهماً، إذ يعد لوناً من ألوان النقد الذاتى؛ فهو أمر لا يحتاج إلى نشر إلا إذا قدر عليه عظماء الرجال والمبدعون الأقوياء، والأسوياء، فترى كم من هؤلاء يمكن أن نراهم فى مجال الإبداع المسرحى، ليس فى عالمنا العربى فحسب، وإنما فى العالم بأسره ناقدين لعملهم.

حيرة المؤلف المسرحي
بين التفكير والتصوير والتعبير

يقول لوركا[٥٧] : "إن المسرح يجب أن يفرض نفسه على الجمهور وليس العكس"، ولكن كيف يفرض المسرح نفسه ما لم يكن لدى المسرحيين عناصر حقيقية مؤثرة دراميا وجماليا، يستند إليها مسرحهم سواء فى النص أو في العرض، الذى ينهض على النص وعلى الإخراج والتمثيل.

وتقوم عناصر النص المسرحى شأن أى عمل فنى على ثلاث أسس لا غنى عنها التفكير، التصوير، التعبير.

ونقف في هذا المبحث على أطوارها فى فن التأليف المسرحى أمام منظورين رئيسيين هما:

أولا : المؤلف ومادة التشكيل المسرحى.

ثانيا: المؤلف وتشكيل المادة المسرحية.

أولا: المؤلف ومادة التشكيل المسرحى

المؤلف مفكرا:

ليس هناك نص مسرحى حقيقى دون فكر. وليس هناك فكر دون قيم. والمؤلف المسرحى شأنه شأن كل مبدع مسرحى، يبدأ بالتفكير فى المادة قبل الشروع فى تشكيلها. ثم هو يفكر بالمادة فى أثناء شروعه فى تشكيلها.

ويتأسس تفكير المؤلف المسرحى فى المادة على صلاحية الفكرة الأساسية، والشخصيات والأحداث والحبكة والحوار، والمكان، والزمان، والدوافع والعلاقات لمسرحيته التى بلورها ذهنه والتى يستعد لصياغتها صياغة فعلية على الأوراق.

ثم إنه يقلب مادته التى اختارها ليستخلص منها طبيعتها الدرامية، وطبيعتها الجمالية والصراعية. وتلك مرحلة التفكير بالمادة. وهو قد يفنى مادته

فى الفكرة، وقد يوازن بينهما. غير أن هناك فرقاً بين منهج الفنـاء فـى الفكـرة (أشخاصاً وأحداثاً ولغة) وفق ما تراه فلسـفة تسـتند إلى فكـر "كـير كجـارد"[٥٨] الوجودى الدينى (المثالى) انطلاقاً من قوله بأن: "الفكرة العامة توجد بدايـة فـى الأشياء، كما توجد فى نهايتها، لأنها الحقيقة الخالدة ما دامت هـى الحقيقـة الوحيدة". وهذا مستمد بالطبع من الفكر الدينى الذى يتمثل فى (الفكرة المطلقة) عند "أرسطو" وعند المسلمين حيث (الله هو الأول وهو الآخـر) وهـذا مـا يؤكـده قول "مارسيل بروست" الكاتب الذى ينطلق من الفكرة، إنمـا يدخـل فـى إطـار فكرة شوبنهور[٥٩] القائلة: (إن العالم إنما هو الفكرة). وبيَّن منـهج فنـاء الفكـرة ذاتها فى الأشخاص الذين يصنعون الأحـداث ويسـتخدمون اللغـة كـل حسـب ثقافته، وبيئتـه، وأغراضـه فـى التوصيـل وفـى التعبـير، **وهـو اختـلاف بـين منهجين فلسفيين: أحدهما "مثالى" حيـث الفكـر هـو الأسـبق وهـو الأصـل، والآخـر "مـادى" حيـث المـادة هـى الأسـبق وهـى الأصـل، تأسيسـاً علـى أن الشخصية تصنع الحدث، وتحقق الفكرة أو تبتدعها، ثـم تسـتخدمها شـعاراً أو أساساً نظرياً لفعلها، بعد وجودها المسبق، على أساس أن كل شئ هو مادة أو نتاج مادة وكل مادة فى حركة دائبة، ومن ثـم فـهى متغـيرة، بتغـير كـل موجود. والفكر عندها تال على الشخصية التـى هـى كيـان مـادى ووجدانـى مفكر.**

التفكير الدرامى القديم (انطلاقا من فكرة):

تبعا لما تقدم يجد المؤلف نفسـه متحـيرا بـين الانطـلاق مـن فكـرة أو الانطلاق من "شخصية" أو من "حدث" أو من "جو". فهو إذا انطلق مـن فكـرة أو من حدث، فإنه يفكر وفق النهج الدرامى القديم. وإذا انطلق من "شخصية أو من جو" فهو يعمل وفـق التفكـير الدرامـى الحديـث والمعـاصر المسـتند إلى المنهج المادى- حتى وإن لم يؤمن به أو يدرك ذلك.

على ما تقدم فإن التفكير الدرامى القديم يختلف عـن التفكـير الدرامـى الحديث والمعاصر وهو ما يظهره اختلاف المدارس المسرحية المتعددة، والمتباينـة فى المسرح. فعند القدماء- وفى نظرية المحاكاة- يبدأ التفكير الدرامـى تأسيسا على الحدث المحبوك المحقق لفكرة ما، والجارى بوساطة الشخصيات المطابقة لواقعنا أو المحتمل فى واقعنا. وتتجه كل عناصر المسرحية لتحقيق تلك الفكرة. ويتم كشف هذا الحدث الدرامى وتطويره، وكذلك كشف الشخصيات، وتطويـر فعلها فى اتجاه تحقيق تلك الفكرة الدرامية. عن طريق الحوار الذى يلائم هـذا الحدث، كما يلائم الشخصيات.

وهذا التفكير الدرامى هو "تفكير درامى جبرى" أو هو منطلق من معتقد (الجبر) حيث الفكرة تحرك كل العنـاصر: تصنـع الأحـداث أو تفرضـها علـى شخصيات تتصارع بعضها بعضا لتحقيق فكرة خلقت غيبا قبـل وجودهـا (قبـل وجود الشخصيات والأحداث). وعلى هذا فالشـخصيات تكـرر صنـع الأحـداث التى قررتها الفكرة من قبل وجود تلك الأحداث. وهو نوع من التفكير الوجودى المثالى على نهج فكر "أفلاطون"[٦٠] و"كيركجارد" من بعده.

منطلقات الكاتب المسرحى الشكلية:

سـواء انطلـق الكـاتب المسرحى مـن الفكـرة فجسـدها بالشـخصيات والأحداث، وعبر عنها بالحوار أم انطلق من الجو الـذى يـترك لمزاجـه تصويـر شخصيات وحوادث- وفق هذا الجـو- أم انطلـق مـن شـخصية جعلـها محـورا للأحداث ومركزا لصراعات شخصيات أخرى، أم انطلق من حـدث ووظـف لـه شخصيات تجسده، فإن ذلك كله، حيث يخضـع لتحليـل البـاحث أو النـاقد يستبان بوساطته المنطلق الأسلوبى للكاتب[٦١].

التفكير الدرامى القديم:

يختلف التفكير الدرامى القديم عن التفكير الدرامـى الحديـث، الـذى يختلف بدوره عن التفكير الدرامى المعاصر، وهو مـا يظـهره اختـلاف المـدارس

المسرحية المتعددة والمتباينة فى المسرح. فعند القدماء- وفق نظرية المحاكاة- يبدأ التفكير الدرامى تأسيسا على الحدث المحبوك. الذى يجرى بوساطة الشخصيات المطابقة لواقعنا أو الحدث المحتمل فى واقعنا. تحقيقا لفكرة تتجه كل العناصر الباقية للمسرحية نحوها. ويتم كشف هذا الحدث الدرامى وتطويره، وكذلك كشف الشخصيات وتطوير فعلها فى اتجاه تحقيق تلك الفكرة الدرامية عن طريق الحوار، الذى يلائم هذا الحدث. كما يلائم الشخصيات.

وهذا يناسب طبيعة التفكير الدرامى الجبرى، أو المنطلق من معتقد الجبرية، حيث الفكرة تحرك كل العناصر: تصنع الحدث أو تفرضه على شخصيات تتصارع بعضها بعضا لتحقيق تلك الفكرة التى خلقت قبل وجودها، وقبل وجود تلك الأحداث. وعلى هذا، فالشخصيات تكرر صنع الأحداث التى قررتها الفكرة من قبل وجود تلك الأحداث. وهو نوع من التفكير الذى يسير على نهج الوجودية المثالية كما هو عند (كير كجارد) حيث جوهر الشخصية المسرحية (ماهيتها) سابق، على وجودها، وليس على الشخصيات إلا أن تعيش فى إطار ذلك الجوهر (المعطى) أو تلك الماهية التى سبقت وجودها الجبرى تحقيقا لمثالية الفكرة والمفكر: خالقها- وهو هنا المؤلف- وهو نفسه الذى نجده فى مسرحية (فى انتظار جودو) حيث تجبر شخصية (ستراجون) و(فلاديمير) على الوجود وعليهما القبول المطلق فى هذا الوجود (وهذا ما يوافق نهج فكر كير كجارد المثالى حيث خلقا لينتظرا الغيب) الذى لا يوافيهما.

ويعتمد التفكير الدرامى القديم على الحدث والحبكة والشخصية والحوار والمنظورات حيث آلية الفكرة لدى الشخصية وتناقض فعلها مع الفكرة- فى الكوميديا- ومثاليتها- وتناقض الشخصية مع محيطها الاجتماعى حيث تتبنى الشخصية التراجيدية الفكرة وتهب نفسها لها. هذا إلى جانب منهج تغريب الفكرة- وفق منهج "هيجل" الفلسفى- حيث "ينبغى للمرء ألا يهب نفسه بصورة تامة لفكرة من الأفكار" وهو ما نسج المسرح الملحمى على هديه أبنيته الدرامية.

وجهت إلى منهج كتابة المسرحية انطلاقا من فكرة ينهض لها المؤلف. فيحققها بالأحداث والشخصيات والحوار.. الخ. عدة انتقادات. لعل أبلغها وأكثرها إمتاعا وإقناعا هو النقد الذى وجهه الكاتب المسرحى الإيطالى (لويجى بيراندللو)[٦٢] وهذه فقرة منه:

"لعلكم تعرفون حكاية الفلاح الفقير الذى سمع كاهن القرية يقول: إنه لا يستطيع أن يقرأ، لأنه نسى نظارته فى البيت. فقدح زناد فكره، ووصل إلى الفكرة العبقرية التى مؤداها أن معرفة القراءة تتوقف على امتلاك نظارة. فما كان منه إلا أن سافر إلى المدينة وتوجه إلى محل نظارات وطلب "نظارة للقراءة" وجرب مجموعة من النظارات لم تنجح واحدة منها فى تمكينه من القراءة. وعند ذلك سأله البائع بصبر نافذ بعد أن قلب المحل رأسا على عقب "لكن قل لى هل تستطيع أن تقرأ؟" ودهش الفلاح لهذا السؤال، وأجاب: "عجبا .. إذا كنت أستطيع القراءة، فلماذا حضرت إليك؟".

ويعلق "بيرانديللو"[٦٣] على تلك الحكاية التى ابتدعها كمثال لطرح وجهة نظره النقدية فيقول: **"إن من لا يملكون فكرة أو إحساسا خاصا يريدون التعبير عنه، ويتصورون أنه يكفى لتأليف كوميديا أو دراما أو حتى تراجيديا أن يكتبوا شيئا يقلدون به شخصا آخر، ينبغى أن تكون لديهم الشجاعة والصراحة لإبداء تلك الدهشة الساذجة التى أبداها هذا الفلاح المسكين.**

وهو ينعت هؤلاء الكتاب الذين يكتبون مسرحية انطلاقا من فكرة بقوله: "فغاية ما يعنيه ذلك أنهم يملكون عيونا خاصة بهم وإنما يملكون نظارات مستعارة"[٦٤].

كما أنه نسب الاتجاهات الجديدة فى المسرح إلى الإبداع، ووصم المسرح القديم بالتقليد "أريد أن أحدثكم عن المسرح الجديد والمسرح القديم. فقد

تحدثت حتى الآن عن العيون والنظارات: أى عن الإبداع الأصيل والتقليد والمحاكاة"(٦٥)

ويصف المحاكاة والنقد الأدبى الخالص بالرذيلة الأولى والرذيلة الثانية، حيث لا يلتفت نقاد الأدب ولو بصورة عابرة إلى المشتغلين بالمسرح" وهو يقصد الممثلين والفنانين، القائمين على العرض المسرحى. وهو يبرر نقده بأن "للنقد" أن يتولى توجيه نشاط الكتاب بدلا من الاكتفاء بمتابعة هذا النشاط وتفسيره(٦٦).

التفكير الدرامى الحديث:

يبدأ التفكير الدرامى الحديث بالشخصيات التى تصنع الأحداث المحبوكة المطابقة، لطبيعتها الصراعية فى سبيل تحقيق ذاتها أو جوهر وجودها، وتلك التى يكون على الحوار التعبير عنها. وهذا يطابق التفكير الوجودى المادى وفق نهج (سارتر) الفلسفى. وهذا ما نجد مثاله فى مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس، حيث يوجد (المؤلف) شخصية (الفرفور) وشخصية (السيد) ويتركهما بعد إيجاده الجبرى لهما ليصنعها جوهر وجود كل منهما، وفق منهج الحرية مع الالتزام (علاقة الأنا والغير فى وسط بيئى) (٦٧). وهو من ناحية ثانية ما يؤكد تأثير الفلسفة الوضعية فى المسرح .

ويعتمد التفكير الدرامى الحديث على (الشخصية والحدث والحبكة والحوار والمنظورات التى تنتج حياة صراعية تؤدى إلى فكرة أو مغزى عام) ملتبس أو محتمل. وتلك تأثيرات. (نظرية النسبية) .

وقد يعترض باحث على أن مسرح شكسبير وراسين وكورنى- ربما- قد قام على الشخصية، فأقول: إن (هاملت) كان كذلك بالفعل بعد أن سبقته أحداث غيره، وكذلك "الملك لير" قام ليجسد فكرة طرأت له. حيث رأى رغبة فى تقسيم المملكة فى حياته على بناته، فكأن المسرحية القديمة تبدأ بالكلى

عبر الجزيئات لتنتهى بالكلى أيضــا. علـى حـين أن المسـرحية الحديثـة تبـدأ بالجزئى لتنتهى بالكلى.

ولكن المسرحيات المعاصرة (الطليعية) منها مـا يبـدأ بـالجزئى لتفتيـت الكلى، ولكنها تنتهى بتفتيت الجزئى أيضا. وعلى سبيل المثال، فـإن الاتجـاه العبثى فى المسرح إذ ينطلق من اللغة فإن ذلك ليس بغرض استخلاص المعانى. التى تشكل الكليات، حيـث يكـون المعنـى نتيجـة تجميـع لفظـى لغـوى عـبر الأسـلوب الكلامـى، ولكنـه يقصـد تفتيـت تلـك اللغـة، وتفجـير مدلولاتــها أو (كلياتها) تفجيرا ذاتيـا. وهـى التـى رسـخت فـى المجتمعـات عـبر تاريخــها الطويل- حتى ولو كان رسوخ تلك المدلولات رسـوخا شـكليا. مـن وجهـة نظـر كتاب العبث- وذلك ما سوف نعرض له عند وقوفنا أمام الصيغ المسرحية.

ومن المسرحيات الطليعية ما يبدأ بالجزئى لينتهى إلى تغيير الكلى، كما فـى المسـرح الملحمـى، وكمـا فـى المسـرح التسـجيلى والأول معنــى بالظـاهرة الاجتماعية بينما يركز الثانى على الظاهرة التاريخية.

ومـن المسـرحيات الطليعيـة مـا يبـدأ مـن الجزئـى لينتـهى إلى الكلــى المتعـارف عليـه مثـل مسـرح القسْـوة[٦٨] ومثـل (المسـرح الحــى) فــى أمريكـا وإنجلترا[٦٩] وهو ما سنعرض له بشئ من التوسع عند تحليل الصيغة المسرحية.

على أن الاتجاه وفق الفكر الوجودى المادى فى كتابة المسـرحية ينطلـق من الكليات عبر الجزيئات إلى إثبات الجزئى (الشخصية نفسها) لتكون "كلية" فى ذاتها[٧٠] موقفها من الآخر وهو موقف الحرية الملتزمة.

ثـانيا : حيرة المؤلف فى تشكيل المادة المسرحية

المؤلف مصورا :

حين يبدأ المؤلف فى تصوير الأحداث، ورسم الشخصيات، فإنه ينسج بما لديه من مواد صراعية وجمالية صورة مسرحية. ومرحلة تفكـير المؤلـف فـى المادة التى ترقى إلى تفكيره بالمادة، هى مرحلة الاختيارات التى لا تنتــهى، إذ

على المؤلف اختيار مواضع مادته فى التشكيل الدرامى. بحيث ينسجها فى كل متفاعل ومتلاحم بدرجات تتفاوت من منهج مسرحى تقليدى إلى منهج درامى آخر (رمزى أو تعبيرى أو تجريدى أو سريالى أو عبثى أو ملحمى أو تسجيلى.. الخ) **فدور المؤلف لا يتوقف عند اكتشافه لمادة التشكيل الدرامى، بل يتخطاه إلى مستوى اكتشاف المواضع الملائمة لكل مادة. بل كل عنصر منها مما يحقق التعبير المطلوب وفق الأسلوب الفنى الأثير عند الكاتب نفسه- دون توجهه المسبق إلى ذلك.**

وإذا كانت تلك مهمات صعبة، فهكذا "الأدب العظيم فى هذا العصر لا بد أن يكون أدبا صعبا"[٧١].

والتصوير فى المسرح قد يتجه اتجاها مأساويا. كما قد يكون ملهاوى التوجه وفى كل التصويرين الدراميين (الكوميدى والتراجيدى) عناصر متناظرة، كما أن لكل نوع منها عناصر خاصة بصيغة كل فن من هذين الفرعيين الدراميين.

فالكتابة الكوميدية، وكذلك الكتابة التراجيدية كلاهما يتجه نحو إبراز الشخصية غير أن (الكتابة الكوميدية) تبرز صفة من الصفات الخارجية البارزة فى الشخصية الملهاوية، على حين تعنى (الكتابة التراجيدية) بإبراز أهم الصفات الداخلية للشخصية اعتمادا على أبعادها الثلاثة (الجسمية - الاجتماعية - النفسية).

التصوير المسرحى بين الاتجاهين الكوميدى والتراجيدى:

مما لا شك فيه أن بنية التصوير المسرحى تختلف فى التصوير المسرحى الكوميدى عنها فى التصوير المسرحى التراجيدى وإن كانت بعض أوجه الاتفاق فى عدد قليل من عناصر البناء الدرامى. مع اختلاف هدف كل اتجاه منهما: التطهير للتراجيديا والتغيير للكوميديا فى المسرح الدرامى المعتمد على

نظرية (المحاكاة) سواء أكان قديماً أم كان طليعياً معتمداً على نظرية أرسطو فى التطهير أو ما تهدف إليه نظرية (الحكى) وفق منهج (بريشت) التغريبى.

يعتمد الكاتب المسرحى على تصوير الشخصية والموقف عبر التصوير الدرامى، ويعنى به عند الشخصية. بينما يعمد الكاتب التراجيدى إلى تصوير إحساس الشخصية عبر مشاعرها وإرادتها المتصلبة فى تمسكه بفكرة ما ضد قوى غيبية أو اجتماعية.

ويعتمد الكاتب المسرحى الكوميدى على تحريك الأشياء فى حين يتجه الكاتب التراجيدى نحو رموز الأشياء، ويصور الكاتب الكوميدى الفعل الآلى للشخصيات ويصور الفعل المتناقض فى تتابع، بينما يصور الكاتب التراجيدى الفعل الإرادى لدى الشخصية التراجيدية وفق تراكب البناء الرأسى لذلك الفعل.

ولا شك أن التصوير الدرامى نابع من التوجه الأسلوبى الذى قد يكون تقليدياً، أو الذى يكون حديثاً أو طليعياً تجريبياً أو معملياً، والفروق بينهما كبيرة.

على أن التناول على هذا النحو الذى عرضناه فى نمطى التصوير الدراميين: (الكوميدى والتراجيدى) يندرج تحت إطار (قانون الترقى) [٧٢] فى الفكر وفى السلوك الإنسانى، وفى التوجهات.

ثالثاً: المؤلف معبراً

بعد أن ينتهى المؤلف من نسج التفكير الدرامى بالتصوير الدرامى، يكون قد أعطانا التعبير الدرامى، الذى يكتسب صفته باكتشافنا له خلال تجسيد الممثلين للعرض- وبشكل جزئى بالقراءة فى النصوص الدرامية، التى يكشف التمثيل ضعفها- وعدم ميلها للعرض. وربما كان هذا ما جعل "دورينمات" [٧٣] يقول: "أنا أكتب بإيمان عميق بالمسرح وبالممثل" ويضيف: "إن الممثل لا يحتاج إلا القليل حتى يمثل الإنسان" فالحشد ليس مطلوباً فى الكتابة المسرحية، وإنما التكثيف هو المطلوب. وربما كان هذا ما جعل "بن

جونسون" يقول وهو يؤبن "شكسبير" ليته حذف مما كتب فى المسرح نصف ما كتب وقال ستانسلافسكى[٧٤] مثل ذلك عن الكاتب المسرحى. "فلو أن الكاتب فهم نفسه أكثر ما ينبغي، ولو أن القارئ بقـى منتبـها طـول الوقت. فمـاذا يكون مصير المتعة، ماذا يكون مصير الأدب". لذلك لابد من وجود بعد ناقص في فن الكتابة الإبداعية، حتى يكون هنـاك مجـال لإبـداع المخـرج، وإبـداع الممثل، والمصممين، حتى يستمتعوا كما يسـتمتع المؤلـف فـى عمليـة الإبـداع. وحتى يستمتع المشاهدون. فالإنسان ميال لإيجاد نقيصة في جهود الآخريـن. وفى اكتشافه لتلك النقيصة، أو فى إدعاء ذلك فـى إنتـاج غـيره حتـى يحقـق المتعة ويرضى ذاته ويثبت تفوقه- حتى وإن كان كذبا"[٧٥].

ومن الأسس العامة لتحقيـق التعبـير الدرامـى وجـود عاطفـة وإدراك شعرى للعالم: (عندما يدرك الكاتب عمق التجربة، ومن ثم يعـبر بـهذا العمـق عن تلك التجربة) مع انفعال الكاتب بشئ ما

وهذا الأساس يكتسب عموميتـه مـن مشـاركة الفنـون الأخـرى لـه فـى تجربة الكتابة، بمعنى أن أى فن لا بد أن يتأسس علـى عاطفـة وفكـر وإدراك شعرى للعالم، إلى جانب انفعال الكـاتب الـذى قـد ينطلـق مـن فكـرة أو مـن شخصية أو من حدث او من جو عام يهيمن عليه

ويتأسس أسلوب الكاتب الدرامى على خاصية اختياره للمادة (الحـدث والفكرة والشخصية والحوار). وهذا الاختيار هو ركيزة الإدراك الشعرى للعالم.

وما أن ينتهى من اختيار زاوية التناول المسرحى فإنه يعمل عـن طريـق عنصرى العاطفة والفكرة مع الخبرة فى تشكيل هذه المادة التـى أدركـها إدراكـا شعريا فى تعبير درامـى فـى مشـاهد مسـرحية محبوكـة أو غـير محبوكـة وفـق الاتجـاه الفنـى (التعبـيرى، الكلاسـيكى الرومـانتيكى، الطبيعـى، الواقعـى، السريالى، الملحمى، القسوة، العبث الخ).

وعلى قدر انفعالات المؤلف بالشخصيات. وعلى قدر انفعال هذه الشخصيات وتناقض واقعها مع أحلامها وطموحاتها. وواقع غيرها وطموحاته في المشهد أو فى الموقف الدرامى يكون انفعالها بما تحدثه من صراعات. ومن ثم ما يصدر عنها من تعبير لفظى (بالحوار) أو تعبير مرئى (بالحركة أو بالتحريك أو بكليهما).

ولا شك أن العمود الفقرى للتعبير المسرحى، ذلك الذى يمدها بالطاقة، ويمد الحدث والشخصيات بالدوافع والروابط والحركة الصراعية والنمو هو (الحوار) على اختلاف مستوياته.

التعبير الدرامى والتعبير المسرحى:

التعبير الدرامى تعبير مسرحى ناقص. والتعبير المسرحى هو تعبير درامى بالضرورة. **ولكن التعبير الدرامى لكى يتحول إلى تعبير مسرحى يلزمه التفكير فيه كمادة من قبل المخرج.** وكشف التعبير الدرامى يتم عن طريق الناقد أو المتخصص الدرامى، وكذلك المخرج على حين يكشف التعبير المسرحى نفسه بنفسه للمشاهدين.

والتعبير المسرحى تعبير نهائى متعدد الدلالة، لأنه معروض على المشاهدين، ليس على هيئة قضايا وقيم، ولكنه وإن كان قد خرج منها فإنه خرج متحررا منها ليعبر عنها.

والتعبير المسرحى أو الفنى بوجه عام، عندما يتحرر من القضايا والقيم التى حملته على نقلها إلى المشاهدين للتعبير عنها (يحمل فى طواياه بالضرورة مشاكل وقضايا وتناقضات منطقية) شأنه شأن "كل إبداع"، كل رؤية للحياة، كل كشف للروح، وهذه التناقضات المنطقية تزداد حدة وجلاء بقدر ما تكون تلك الأعمال الفنية والرؤى والاكتشافات عضوية وشاملة، وذلك ببساطة لأن **الغموض صفة ملازمة من صفات الروح.** ولابد أن يؤدى النظر إلى الحياة بعين

جديدة والتعبير عنها تعبيرا جزئيا، وإعادة تنظيمها. إلى دفع الحياة مرة إلى منطقة الغموض[٧٦].

والتعبير الفنى عندما يحمل القضايا والقيم، فإنه سيخلد ما دامت الحياة طالما كان التعبير محكما ومصقولا وممتعا ومقنعا. **فمشكلة الوجود والعدم تتردد على ألسنة الفلاسفة، وفى كتاباتهم النظرية،ولكنها أكثر ذيوعا وانتشارا وبلاغة وتأثيرا على لسان (هاملت) فى عبارته البليغة الموجزة: "أكون أو لا أكون تلك هى القضية"**. من هنا تتضح قيمة التعبير المسرحى فى التأثير ودوره فى خلود الأفكار والقيم والقضايا الإنسانية والكونية.

صياغة التعبير الدرامى:

من المؤكد أن صياغة التعبير الدرامى هى مهمة الكاتب المسرحى. وهو ما يعنى كتابة نص مسرحى وفق تهيوء الكاتب حيث تكون إمكاناته قادرة على تجسيد إبداعه. وقد يشرع المؤلف فى صياغة تعبيراته الدرامية التى تشكل مجمل نصه المسرحى انطلاقا من فكرة ذات طبيعة درامية ينتقيها أو هى تفرض نفسها عليه فينهض لتحقيقها بالأحداث والأشخاص والحوار والحبكة الدرامية.. الخ. وهذا متمثل فى مسرحنا العربى عند توفيق الحكيم فيما عرف عند النقاد بمسرحياته الذهنية، أو فى مسرح الفكر عنده. وهو ماثل عند آخرين منهم يوسف عز الدين عيسى، الذى كتب عددا من المسرحيات فى هذا الاتجاه، ومنها ما تمثل عند يوسف إدريس ومصطفى محمود.

وقد ينطلق الكاتب من الحدث تبعا للنظرة الأرسطية، حيث يجسده بالشخصيات التى يبتكرها أو يوظفها للنهوض بتجسيده فعلا وقولا.. الخ وقد يبعث الحدث عن طريق الشخصية، حيث نهض مسرح شكسبير وغيره اعتمادا على الشخصية التى تصنع الحدث، لا التى تخلقها الأحداث، وحيث تتفاعل الشخصيات مع الأحداث التى أوجدتها فيذوب كل منهما فى الآخر كما فى المسرح القديم والكلاسيكى.

وقد يتخلق الإبداع المسرحى من جو أو حالة تهيمن على الكاتب فيكتب ويكتب فى شكل مسرحى لا يسيطر فيه عنصر على آخر من تلك العناصر التى كانت شرارة الانطلاق الأولى أو الرئيسية عند أصحاب الاتجاهات الثلاثة المشار إليها، كما يكتب (جان جيردو) أو (بيراندللو) أو (جان أنوى) أو (جاك أويبرتى) أو (ستردنبرج) أو كتاب المسرحية التجريبية.

صيغة النص المسرحى بين الأوبريت والمسرحية التاريخية والطليعية

يختلف أسلوب كتابة المسرحية الغنائية عنه فى المسرحية التاريخية أو فى المسرحية الطليعية وهو أمر عرفه النص المسرحى فى مصر وفى العالم العربى. ويمكن التمييز بينها بتبين الفروق عن طريق الإلمام بالأساليب الفنية لكل منها، ثم تحليلها. ويمكننا أن ننظر بعض تلك الأنواع المسرحية عند بعض الكتاب:

* توفيق الحكيم فى أوبريت (على بابا والأربعين حرامى) "غنائية".
* كاتب ياسين فى مسرحية (مسحوق الذكاء) "طليعية".
* مصطفى كامل (الزعيم الوطنى)، (فتح الأندلس) "تاريخية".
* شوقى عبد الحكيم (دليلة) "طليعية من مسرح القسوة".
* محمد سلماوى (فوت علينا بكرة) "طليعية عبثية".
* على سالم (الناس اللى فى السما الثامنة) "كوميديا" "فانتازيا".

ولا شك أن فى استخدامنا لبعض العناصر المساعدة على التحليل إحلالا للمنهجية واسترشادا بها، وإحاطة العلم لفن كتابة المسرحية، لذلك أبدأ بوضع بعض الركائز النظرية قبل البدء فى عملية التحليل، ثم أبرهن على صحة وجودها وطبيعة دورها فى النص المسرحى، على أن ذلك ليس من خارج الصيغة المسرحية النوعية (وفق كل نوع مسرحى).

ركائز الأسلوب في المسرحية الغنائية والأوبريت:

بقراءة أوبريت (علي بابا والأربعين حرامى) لتوفيق الحكيم[٧٧] وجدت أن الأوبريت نص مسرحى يستند إلى الركائز الآتية:

* يعتمد الأوبريت على عنصرى الموسيقى الأوركسترالية والغناء فى نسق الحوار. بحيث يجوز أن تحل الأغنية محل الحوار دون أن يكون ذلك خارجا عن إطار الحدث. بل يعد جزءا من نسيج الحدث. وهو محكوم بضرورات منها طبيعة الشخصية وطبيعة الموقف الذى تكون فيه. وقد تستخدم للربط أو التعليق.
* الوحدة فيه غير متماسكة تماسكا قويا.
* الفكرة فيه بسيطة. وغالبا ما تكون مصادرها شعبية أو أسطورية
* الشخصيات فيه تكون أقرب إلى النمطية.
* الأحداث فيها كوميدية وهى أقرب إلى النمطية وغير متشعبة.
* الإيقاع يكون سريعا، حيث الميل إلى التحريك يكون أكثر من الميل إلى الحركة.
* اللغة الدرامية أقرب إلى الشعر إن لم تكن شعرا
* عنصر الحركة والمنظورات يشكل ركنا أساسيا فى النص وفى العرض.
* تشتمل على مجالات للاستعراض والرقصات وجماليات البهجة
* تحتمل العديد من الشخصيات المساعدة والفرعية والجماعية حتى مع عدم تفرع الأحداث.
* تغلب فيها عناصر الفرجة على عناصر الفكر خاصة الفرجة الشعبية.
* الدوافع- إن وجدت- تكون واهية ومبالغا فيها.

ركائز الأسلوب في المسرحية الطليعية:

عملت المسرحية الطليعية على تجديد الصيغة المسرحية وتنويع مصادرها في الشكل وفي المضمون. فكانت الملحمية وكانت العبثية والقسوة والسريالية وكانت الصيغة الشعبية للبحث عن مسرح محلى.. الخ.

ولا غرو أن التجديد لا يكون لمجرد التجديد، كما أن التجديد لا يأتى من فراغ. وينطبق هذا على أى لون من ألوان التجديد فى أى منشط من مناشط الحياة

وعلى ذلك، فإن التجديد فى الصيغة المسرحية ليس هدفاً فى حد ذاته. وإنما هو نتاج معارضة مع رفض للصيغة الموجودة، وهو نتاج معارضة مع رفض واجتياز للصيغ المسرحية الموجودة

ومن نافلة القول إنه ليس هناك تجديد بدون علم بالموجود. واستيعاب تام له. وليس من الممكن الإحاطة بالوجود المسرحي دون إحاطة بالفنان المسرحى نفسه. وبمسرحه أولاً من حيث الواقع، ودور الفكر المسرحى فى تحديد قيمة هذا المسرح ومعوقاته ومواطن نبضه على نحو ما فعل أصحاب الدعوة النظرية فى المسرح، على المستوى العالمى. كما فعل (أنتونان آرتو) حيث رأى صورة اندماجية أشد تأثيراً من الصورة الاندماجية بين المؤلف والشخصية، وبين الممثل والدور المسرحى وبين الممثل فى دوره المسرحى. والجمهور- وفق النظرة الأرسطية فى مجملها- فهو يسعى إلى تطهيرنا. كما يسعى المسرح الأرسطى، وإن كان ذلك لا يتم عن طريق تخليصنا من العواطف الضعيفة بإثارة هذه العواطف. ولكن" (آرتو) يسعى إلى علاجنا عن طريق وصلنا بما نتطلع إليه من صحة نفسية وروحية، فكأننا فى إحدى حفلات الزار. يشارك فيه المريض بالأداء والاندماج بغيره. ثم يقوم من بعد ذلك فإذا هو معافى"[٧٨].

وهو يفعل ذلك عن طريق هذه المواجهة القياسية. حيث يواجه الجمهور بقسوة الحقيقة وعن طريق هذه المواجهة القاسية يأتى الخلاص.

ولأن (مسرح القسوة) يحقق خلاص الإنسان النفسى والروحى على أساس نظرته للإنسان على أنه مريض بمرض نفسى وروحى. لذلك فإن وسائله وصيغته تكون مختلفة عن صيغة المسرح الدرامى التقليدى. ففى "هذا النوع من العرض يصبح المسرح وظيفة بدنية، مثل حركة الدم فى العروق أو مروق صور الأحلام فى المخ.. وفيه أيضاً يختفى التناقض بين المؤلف والمخرج. وينشأ خلق جديد يكون مسئولاً عن العرض كله، بما فيه من حرفة وقصة، وفيه تصبح للكلمات الأهمية ذاتها التى تتخذها فى الأحلام والرؤى، وفيه تختفى المنصة والصالة ويصبح المسرح عرضاً يقوم فى أى مكان- فى مخزن- فى حاصل فى جراج"[٧٩].

نفى النص المسرحى:

إذا كان العرض المسرحى القديم والحديث ينبتان فى أرض النص الدرامى ويترعرعان ليصبح كل منهما شجرة مزهرة ومثمرة، فإن مسرح القسوة وكذلك (المسرح الحى) بعد ذلك يحتقران النص، وذلك ما يؤكده على الراعى بقوله: "المسرح عند آرتو ليس شيئاً ثابتاً ظاهراً للعيان، وإنما هو شئ كامن كذهب الكيماوى فى العصور الوسطى، لا ينطلق، حتى تتعامل عليه قوى أخرى. من أجل هذا هو يحتقر النص- لأنه ثابت ونهائى. بينما المسرح فى رأيه شئ يحدث فور الساعة، يحدث لتوه وبحضور الفنانين والمتفرجين. ولا يمكن أن يحدث سابقاً على هذا الحضور- لا يمكن أن يحدث فى ذهن فرد- مهما علا شأنه- ولا على أوراق جمعها وسوّدها".

وما كان ذلك دون نظرة (آرتو) للمسرح على أنه "إحدى جلسات السحر، أو تحضير الأرواح. ولا يمكن لأحد أن يتصور- فضلاً عن أن يقرر- ماذا يمكن أن يحدث مسبقاً فى إحدى هذه الجلسات. لهذا يتخيل آرتو فناً

مسرحياً يتخلق على المسرح ولا يتخلق خارجه- يتخلق خارجه- يتخلق من الدفع والجذب بين عناصر العرض المسرحى المختلفة. وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائياً. بحيث لا تنتقى وحسب إمكانية التصور المسبق لهذه الحركة، بل تصبح كل حركة أصلية، لا تتكرر فيما بعد"(٨٠).

ومع أن هذا الاتجاه قد ظهر عند (آبيا) وعند (مايرهولد) قبله إلا أنه لم يتخذ شكل النظرية إلا على يد (آرتو).

غير أن جذور المسرح الحى ومسرح القسوة كليهما تنغرسان بعمق فى تربة المسرح الارتجالى- من حيث الشكل- لا من حيث المضمون.

وإذا كنّا نلاحظ تقارباً فى الشكل بين مسرح القسوة والمسرح الحى، فإن المضمون عند أصحاب المسرح الحى يتوجه توجهاً سياسياً هدفه التحريض.

إذن، فالمسرح الحى لا يخرج عما يدعو إليه مسرح القسوة، ولكنه يضيف إلى استخدام مواجهة الجمهور بالحقيقة فى قسوة خطاً سياسياً. ولهذا تحاربه الحكومة فى إنجلترا وفى أمريكا(٨١).

وإذا، كان الاتجاه نحو الارتجال يشكل عمود مسرح القسوة والمسرح الحى وصحوة كُتّاب المسرح العرب- أخيراً- فيما عرف بالبحث عن شكل مسرحى عربى- فإن ذلك مغاير تمام المغايرة لما يطلبه مسرح بريشت وهو مسرح طليعى أيضاً.

وما من شك فى أن هذه التوجهات المسرحية الطليعية قد وجدت من يؤمن بها على تفرعاتها ومنابعها الفكرية والشكلية، الأمر الذى وجدنا معه توجهاً نحو الكتابة تأثراً بنظرية مسرح القسوة، فظهرت مسرحيات لشوقى عبد الحكيم مثل "دليلة"(٨٢) وظهرت عند محمود دياب(٨٣) فى مسرحية "أرض لا تنبت الزهور" وظهرت عند حسن أحمد حسن(٨٤) فى ثلاث مسرحيات هى: "تنويعات على حكاية شعبية" وكذلك فى "إخوان الصفا" وفى مسرحية "الدنس" فهى وإن كانت نصوصاً مسرحية إلا أنها تتجه من حيث عناصرها إلى

مواجهة الجمهور بقسوة الحقيقة، إلى جانب عناصر القسوة الأخرى باستثناء الارتجال.

والدعوة إلى نفى النص المسرحى من عالم المسرح وإن كانت قديمة قدم ظاهرة المسرح نفسها إلا أنها سريعاً ما انتقلت من أوروبا وأصابت مسرحنا العربى بالعدوى، حيث تجددت الدعوة إلى لفظ النص المسرحى بقلم يوسف إدريس(٨٥) وبقلم توفيق الحكيم(٨٦) فى قالبه المسرحى فيما دعا كل منهما إليه- نظرياً- وإن لم يخرج واحد منهما عن قالب المسرح الأوربى مطلقاً من حيث الكتابة المسرحية الإبداعية.

تجددت الدعوة إلى نفى النص المسرحى نفياً تاماً بقلم د. على الراعى(٨٧)، الذى يدعو إلى "المسرح المرتجل فى مصر" فى إجابته عن سؤال طرحه على نفسه حيث يجيب "نعم أدعو إلى هذه الدعوة بكل قوة"، ورأى فيها مغنماً كبيراً للمسرح المصرى، بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين" وهو لا يقصد مؤلف النص المسرحى، ولكن مؤلفا يعتمد على موجز قصته أو الخطوط العريضة للأحداث فى إطار قصة أو موضوع (مؤلف فكرة النص وإطاره العام): "إن المسرح القائم على فكرة نص مكتوب، معد من قبل، أخرجه مؤلف عبقرى أو موهوب وأصبح وثيقة مقدسة لا يمكن- حذر الموت أو ارتكاب جريمة فنية- أن يتطرق إليه تعديل، لأنه شئ ثابت أزلى لا يتغير، هذه الفكرة ستسلم مسرحنا المصرى إلى الجمود الشديد، المهدد بالموت. مثلما فعلت فى بلاد أخرى كثيرة"(٨٨).

وأنا لا أرى بأساً على المسرح المصرى من المنظور الذى يخشى منه د. على الراعى، لأن النص المسرحى المكتوب من قبل إسيخيلوس أو سوفوكليس أو من قبل شكسبير لم يمنع أحداً من المخرجين الطليعيين من حذف مشاهد بأكملها أو الاستغناء عن مناظر والاكتفاء بتمثيل مسرحية من أربعة فصول أو أكثر وعشرات الممثلين بحسب الشخصيات المكتوبة من أن يختزلوا الممثلين

إلى أربعة أو خمسة فى (هاملت) و (الملك لير) و (مكبث) تلك التى تعرضها فى كل أنحاء المعمورة فرق إنجليزية مثل: (المسرح القومى البريطانى) و (فرقة شكسبير الملكية) و (فرقة الآكتير) أو (ستوديو الممثل) وغيرها. فأين هو النص الثابت. والجامد الذى لا يأتيه الباطل. كل تناول يتأسس على نظرية أو توجه نظرى، موافق لروح العصر والبيئة. هذا إلى جانب أن المسرح المصرى والعربى أمامه مجال واسع وبعيد لاستيعاب الاتجاهات الأوروبية فى النص وفى العرض، والموات بعيد عنه لهذا السبب نفسه، فهو مسرح تابع للصيغ المسرحية الغربية، حتى ما يذهب إليه يوسف إدريس لم يكن سوى ترديد لأكثر من اتجاه فى قالب واحد. وما ردده الحكيم لم يخرج عن. ذلك إلا من الناحية النظرية، لأنه حين أراد إعطاء نموذج دلالى على ما ذهب إليه من ضرورة إيجاد قالب مسرحى عربى، فإنه طبق ذلك على (هاملت) وعلى (أوديب) وبعض المسرحيات الأوروبية الشهيرة.

وما ذهب إليه كتاب الاحتفالية العربية فى المغرب والأردن هو فى الواقع خليط من عناصر العبث والقسوة والملحمية والأرسطية وعناصر التراث- أسلوباً ومحتوى- كما أنه لا ضير من ألا تكون لنا صيغة محلية خاصة بنا وإلا أصبحت المسألة مسألة شوفونية بحتة، وذلك هو الموات.

ومع أن د. على الراعى يمتدح أسلوب يوسف إدريس فى (تقليد المسرح الشعبى) فى الفرافير، إلا أنه لم يوضح طبيعة هذا التقليد الشعبى المسرحى، هل هو يرى أنه مسرح شعبى مصرى صميم أم هو يدخل ضمن إطار المسرح الشعبى كما عرفته أوروبا فى (الكوميديا ديلارتى) أو فى (الكوميديا المرتجلة). خاصة وأن هذا المدح عام ولم يخص به الشكل أو الموضوع كما فعل فى مدحه لشوقى عبد الحكيم فى استثماره لموضوع (حسن ونعيمة) الشعبى فى المسرح.

ويبدو مديح على الراعى لقالب توفيق الحكيم المسرحى. الذى دعا فيه إلى (فنون الحاكى أو الراوية والمقلد والمداح) فى إنشاء مسرح شعبى حقيقى لا

يعتمد على ديكور ولا خشبة ولا مخرج "الحاكى أو الراوية يقوم بـدور والشـارح والمعلق والمخرج. والمقلد يقـوم بمحاكـاة جميـع الأدوار وتقريبـها للنـاس. وعـن طريق ذلك يزعم توفيق الحكيم[٨٩] "تحطيم فكرة الفرجة النائمـة" التـى تدعـو إليها الصيغة الغربية فى المسرح.

ونحن لا نذكر لتوفيق الحكيم مسرحية واحدة مما كتب باستثناء (شمس النهار)[٩٠] التى استخدم فيها النهج التعليمى البريشتى. لا نذكر له غيرها فيما كتب من مسرحيات أنه خرج عن أسلوب الكتابـة الغربيـة التـى تـؤدى إلى مـا أسماه (بالفرجة النائمة). فكل أعماله تقع تحت وطأة ذلك المصطلح الذى نحته نحتاً. حتى التطبيق النصى الذى اصطنعه مثالاً على دعوتـه لقـالب مسـرحى عربى قد أسهم فى تعرية دعوته، فأصبحت مجرد "دعوة نظرية محضة". فقد طبقها على نصوص ونماذج أوروبية عالمية شهيرة. بحيث رفـع اسـم (هـاملت) ووضـع بـدلاً منـه (المقلـد) تاركـاً الحـدث كمـا هـو فـى مـتن شكسـبير وحـوار الشخصيات ودوافعها وعلاقاتها وبيئتها، مما أحـال دعوتـه إلى رفـض الفرجـة النائمة إلى فرجة (ميتة)[٩١].

إيجابيات الدعوة إلى نفى النص المسرحى:

كما أن لكل دعوة أو تجربة سلبياتها، فلها إيجابياتها أيضاً. مـن هنـا نستطيع أن نلمح توجهاً فى المسرح المصرى نحو مسرح القسوة فـى مسـرحيات (حسن أحمد حسن)، وكذلك عند شوقى عبـد الحكيـم فـى مسـرحيته (دليلـة) وعند محمود دياب فى مسرحيته (أرض لا تنبت الزهور) وهـو مـا عرضـت لـه بالتحليل فى بحث لى– عنوانه "أقنعة الشوفونية فى المسـرح الاحتفـالى". وفـى بحث آخر عنوانه "نون النسوة فى مسرح القسـوة" وهمـا متضمنـان فـى كتـابى (معمار النص ومعمار العرض المسرحى).

كذلك نستطيع القول: إن ظهور مسرحية (المونودراما) وهى مسـرحية الممثل الواحد بعيداً عن أسلوب (المونولوج) حيث تشكل حدثاً قائماً بذاته بكل

عناصر المسرحية الفنية فى إطار حدث تنهض به شخصية واحدة طوال العرض.

ويكون على المؤلف فى ذلك النوع أن ينتفع بكل الحيل الدرامية والمنطقية فى صياغة الحدث الوحيد الذى قد يتفرع فيما يشبه أسلوب التذكر أو الحلم أو غير ذلك من الحيل دون أن تكون هناك شخصية حقيقية فى مثولها أمام المشاهدين سواها، وإن كانت هناك شخصيات أخرى فهى تظهر عن طريق تذكر الشخصية فى (المونودراما) لها أو ضمن استرجاعها فى حلم يقظتها أو فى حلم نومها لجزء من حدث أو لجزء من موقف سابق أو متخيل. وقد يلجأ المؤلف فى مثل هذا النوع إلى تصوير شخصية منفصلة أو ذات طبيعة مرضية خاصة[(٩٢)،(٩٣)(٩٤)].

وليس من شك أن اعتماد (المونودراما) على (المساحة الفضاء) وعلى لغة الجسد وتداعيات التذكر والاسترجاع فى حلم يقظة أو حلم نوم، وعلى طاقات الممثل وحيل الإخراج هو نوع من التأثر بأسلوب المسرح الذى دعا إليه (أنتونان آرتو) غير أنه يعتمد على نص مكتوب سلفاً بمعرفة مؤلف متمكن قد وعى فنون التأليف التقليدية ثم هجرها إلى المونودراما أو أنه مارس المونودراما وفق طبيعة الموضوع أو القضية التى طالبته بذلك الشكل. وهو أمر شبيه فى مثل تلك الحالة بما حاوله توفيق الحكيم فى تجربة قلمه فى الاتجاه العبثى حيث عبثية الأحداث والشخصيات فى (يا طالع الشجرة)[(٩٥)] وعبثية الفكرة فى (الطعام لكل فم).

مكانز الأسلوب في المسرحية الطليعة:

يرى "جورج ولورث" أن مصادر الشكل في مسرح الطليعة هي مسرح (آرتو): "الواقع أن كل المسرحيات التي ظهرت في حقل الدراما التجريبية الطليعية لها أصل مشترك؛ لأنها جميعاً منبثقة من أفكار أنتونان آرتو"[(٩٦)].

وأضيف إلى ذلك أن أفكار أنتونان آرتو فى المسرح وفق تنظيرته قد سبقه إليها كل من (آدولف آبيا) المخرج المسرحى، وكذلك (فوسوفولد مايرخولد) المخرج

الروسى الذى انشق على أستاذه (قسطنطين ستانسلافسكى) وإن كان يدين بمسرحه لألفرد جارى.

خلال دراستى للمسرحية الطليعية وصيغها المختلفة وفق كل اتجاه تجريبى طليعى من حيث النظرية أو من حيث[٩٧] التطبيق الإبداعى العملى للكتاب المسرحيين الطليعيين الأوروبيين. وخلال استيحاء كتابنا المصريين والعرب لصيغهم الطليعية المختلفة ما بين (الملحمية والعبثية والقسوة والتسجيلية ومسرح الشارع الحى.. الخ) قد توصلت إلى ركائز يمكن على ضوئها القياس على الإبداعات المسرحية الطليعية وهى على النحو الآتى:

* التخلى عن الوحدات والقيود القديمة، ومحاولة التخلى أيضاً عن القيود الحديثة.
* التعويل على الرمز، وفى ذلك منحنى تجريدى.
* إيجاد لغة جديدة ذات إيحاءات مركبة تشكل غاية فى حد ذاتها.
* الاستناد إلى عناصر فكرية وفلسفية رافضة للموجود وللواقع شكلاً ومضموناً.
* التخلى عن الترابط المنطقى للأحداث.
* إبراز التناقضات الحيوية للشخصيات بعضها بعضا، وبينها ونفسها، أى بين عقلها ومشاعرها.
* الإيقاع السريع.
* التفريعات فى الحدث.
* ميل الشخصيات الطليعية إلى المنطقية، حيث يغلب الفكر فى تلك المسرحيات على الشعور فهى مسرحيات فكر قبل أن تكون مسرحيات شعور.
* مغزى تلك المسرحيات فيه حض على رفض الموجود. وفيه دعوة لكسب التأييد لقضية أو فكرة فلسفية غالباً- وفى مسرح بريشت ومسرح بيتر فايس التسجيلى والمسرح الحى، حيث يكون ميلها اجتماعياً سياسياً فى اتجاه تصوير صراع الطبقات.

* يتقنع المؤلف- غالباً- خلف شخصية من الشخصيات أو أكثر.
* كثيراً ما تعتمد الأحداث على التوازى وكذلك يعتمد بناء الشخصيات ككل.
* تغلب فيها الأفكار على عناصر الفرجة.

لكن المسرحية الطليعية تختلف وفق اتجاهاتها الموضوعية أو علتها الغائية. فاللحمية غير العبثية، وهما غير السريالية من حيث الأهداف، ومن ثم أساليب الكتابة "مادة وشكلاً وتعبيراً" فالفاعل فى المسرحية الملحمية (نائب عن طبقة) وهو فاعل اجتماعى، وفى التسجيلية فاعل لأحداث تاريخية، والفاعل نائب عن الإنسان، وفى العبثية فإن الفاعل الدرامى تجريدى، لأنه غائب يحرك حاضراً وهو (نائب عن الإنسان أيضاً) ولكنه نائب تجريدى أى فى المطلق، وليس فى حيز اجتماعى تأسس على حدث تاريخى وليس هدفه الاستعانة بوثيقة أو منشور بهدف خلق التهييج السياسى والتحريض كما هو الحال فى المسرح التسجيلى. كما أن هدف العبث ليس التغيير كما هو الحال عند الملحمية والتسجيلية والمسرح الحى، ولا هو داع إلى هدف تطهيرى كما هو الحال وفق منهج "أرسطو" بإثارة الشفقة ولا هو تطهيرى وفق منهج "آرتو" عن طريق المواجهة القاسية بالحقيقة تخلصاً من مظاهر القسوة وتطهراً منها. ولكنه مسرح رافض لشكل الوجود. وهو رفض فى المطلق، عن طريق إيقاف المشاهد فى موقف الدهشة "تماماً مثل المسرح الملحمى الذى يضع المشاهد وجهاً لوجه أمام (الدهشة). **ولكن الدهشة عند العبثيين هى غاية فى حد ذاتها وليست هدفاً تنطلق منه إمكانات التغيير ووسائله مثلما هو الحال عند الملحمية** يقول يونسكو: "رفضت العالم البرجوازى، بل الكون البرجوازى بأسره" والتجرد صفة من صفات مسرح "بيكت" فالتجرد التدريجى من الصفات الإنسانية كما جاء فى مسرح بيكيت يضارعه نمو الجوانب الإنسانية ببطء فى كتابات يونسكو[٩٨].

ركائز الأسلوب فى المسرحية التاريخية :

اعتمد المسرح منذ نشأته الأولى على التاريخ. الأمر الـذى امتـد إلى حـد بعيد فى مسرح عصر النهضة فى أوروبا. حيث يتناول الكاتب واقعـة تاريخيـة أو شخصية تاريخية وينسج حولها أحداثاً تنهض الشخصية بها إذ تكون منـها بمثابة المحور. ولقد عرف المسرح العربى المسرحية التاريخية مـن ذلـك المنظـور أيضاً.

وفى دراسة لى سابقة تعرضت فيـها للفـاعل التـاريخى فـى المسـرح(٩٩) عمـدت فيـها إلى نـص مسـرحى تـاريخى بمـا يفـرق بـين دور المؤرخ والفنـان المسرحى، ويفرق بين الفاعل التاريخى والفاعل الاجتماعى والفاعل الدرامى فى الحادثة المسرحية. ويمكننى الآن أن أخلص إلى عدد من الركـائز تستند إليـها المسرحية التاريخية

* الحبكة فى المسرحية التاريخية غير قوية. نتيجة لتشعب الأحداث
* تعتمد المسرحية التاريخية على الحض نحو فكرة ما. مع أن منطلقاتها هى الفاعل التاريخى.
* تهدف المسرحية التاريخية إلى خدمة المعرفة التاريخية والإحاطة بها.
* توظف المسرحية التاريخية عناصر المسرح للدعاية لشخصية أو لموقف
* الفاعل التاريخى فيها يطغى على الفاعل الدرامى
* يغلب عليها عنصر الفكر.
* كثيراً ما ينحو الحوار فيه نحو السرد والخطابيـة والاسـتطراد والغنائيـة إلا عند كاتب متمكن.
* تزخر المسرحية المستلهمة من التاريخ بالشخصيات الثانوية والمساعدة.
* يتقنع المؤلف فيها خلف شخصية أو أكثر
* إيقاعها متباطئ.
* أحداثها متشعبة.
* عنصر الخيال فيها مقيد بالوقائع وبالحقيقة التاريخية إلى حد كبير

ملاحظة عامة حول الأنواع الدرامية الثلاثة:

على ضوء ما تقدم يمكننا القول: إن الحبكة فى هذه الأنواع (المسرحية الطليعية، المسرحية الغنائية، المسرحية التاريخية) واهية وغير مترابطة. والأحداث على اختلاف طبيعتها فى هذه الأنواع الدرامية أقرب إلى التجاور منها إلى البناء التصاعدى الرأسى. والشخصيات أميل إلى النمطية منها إلى النمو والحياة.

صفوة القول فى معالجة المادة الدرامية:

نخلص مما تقدم إلى إنه تبعاً لخصوصية المادة المسرحية تكون خصوصية معالجتها درامياً فى شكل يتجه حيثما تكون توجهات مبدع ذلك النص نفسه (مؤلفه) أو (مقتبسه) أو (معده)، معارضه أو مستلهمه ثم يتجه بعد ذلك عند العرض حيثما تكون توجهات مبدع العرض الأول (المخرج) والتوجهات التى تنطلق من فكره النظرى فى عملية الإخراج (التصميمات- الأداء بمستوياته- التنفيذ المجسد للنص). فلئن أراده إبداعاً تقليدياً؛ كان الشكل فيه كذلك. إذا طاوعته المادة المسرحية. ولئن أراده إبداعاً طليعياً، كان الشكل فيه طليعياً. وفق خصوصية ذلك التوجه نحو (التطهير). مع اختلاف وسائله الفنية (اللغة وأغراضها العامة، الصور المرئية والحركية، الفضاء، العرائس- إن وجدت- الأغانى إذا كان لها دور درامى فى صلب الشكل الدرامى والتعبير- والتقنيات الآلية الأخرى) أو وفق خصوصية ذلك التوجه نحو (التغيير) مع اختلاف وسائله الفنية الدرامية.. أيضاً.

وتبعاً لخصوصية المادة المسرحية، وخصوصية صياغتها الدرامية تكون خصوصية التعبير المسرحى فى النص مع أن التعبير فى العرض كثيراً ما ينحو نحو أسلوب مغاير لأسلوب النص حتى عند بعض المخرجين الذى تلح كتاباتهم التنظيرية على توجد أسلوب العرض مع أسلوب النص عند إخراجه والمسألة هى حمى التصريحات.

على ضوء ما تقدم يمكننا القول: إن المؤلف المسرحى يستضئ بثلاثة مشاعل عبر دروب حيرته فى رحلة الاقتباس أو الإعداد استلهاماً أو معارضة أو فى مرحلة التأليف. وهذه المشاعل تشكل القانون الخالد للتأليف المسرحى، وهى تتمثل فى النقاط الآتية:

- موقف المؤلف من الحوار.
- موقف المؤلف من الشخصيات.
- موقف المؤلف من عصره.

أولاً: موقف المؤلف من الحوار:

يشكل الحوار المسرحى الظاهرة الفنية الثابتة والخالدة التى لا يقوم نص مسرحى حقيقى بدونها، وعلى اعتبار أنه الفيصل بين النص المسرحى وغيره من النصوص الأدبية الأخرى، فإنه يشكل عقل المسرحية المنظم لحركتها، والقائد لأحداثها وشخصياتها وكذلك للمتلقى للمسرحية نصاً أو عرضاً. **كما أنه وعاء مشاعر كل الشخصيات وحاوى وعيها ومجمع علاقات الشخصيات ودافعها. فإن ظاهرة الحوار فى المسرح تعد ظاهرة خالدة قرينة بكل عمل مسرحى أصيل إذ أن وجوده يعنى وجود نص مسرحى، بل وجود العرض المسرحى- باستثناء بعض صيحات التملص من النص ومحاولات نفيه إلى العدم وإحلال فنون الارتجال على اختلاف العناوين التى يرفعها بعض المسرحيين أو غير المسرحيين ممن التحقوا بالمسرح.**

وسواء اتجه النص المسرحى اتجاهاً فنياً (تقليدياً طبيعياً أو واقعياً. أو رمزياً أو تعبيرياً) أو اتجه اتجاهاً فنياً طليعياً (عبثياً أو ملحمياً أو تسجيلياً أو سريالياً.. الخ) **فالحوار هو بمثابة العقل فى المسرحية نصاً وعرضاً**، وبغض النظر عن تشوش العقل هنا أو خلله هناك، فإن العقل موجود على الصورة التى يكون عليها الحوار وفق الاتجاه الفنى المسرحى. **فالحوار المسرحى فى مسرح**

العبث شبيه بلغة الأحلام. يقول يونيسكو "لا بد أن يكون كل منا قد شعر في بعض اللحظات بأن العالم قد صبغ من مادة تشبه الأحلام. وبأن الجدران لم تعد صلبة وأنه في استطاعتنا، كما يبدو أن نخترق بأبصارنا كل شئ فنرى عالماً لا حدود له مصنوعاً من نور ولون صافيين"[100] وتلك نظرة كلية للعالم.

نفي الجزئي للجزئي في مسرح العبث:

لأن الحوار، كما قلت هو عقل المسرحية المنظم والقائد لفكرها وحركتها لذلك يعمل على تفتيت الكلي فيها وهو فكرة كاتبها عن العالم. ففكرة إنسان ما عن العالم تعتبر كلية في نظره. ولئن كان غير مقتنع بالعالم، بمعنى أنه يقف من العالم موقفاً نقدياً، فإن موقفه ذلك يخصه هو فقط وربما آخرون قلائل يشاركونه ذلك الموقف. وهذا معناه أن هذا الموقف من العالم هو موقف جزئي. حيث أنه موقف محدود، لا يقفه كل من في هذا العالم. ولذلك فإن تفتيت فكرة هؤلاء الكلية عن العالم تتم بوسيلة جزئية، تبدو غاية في ذاتها- وهي الحوار- عند العبثيين. يقول شفيق مجلي: "وكاتب اللا معقول في محاولته الصادقة أن يقدم الواقع يكاد يشك في قدرة الكلمات على التعبير الصادق عن أعماق الإنسان، بل إنه يشك فعلاً فيها، فيقدم إلى جانب الكلمات حدثاً، أو حركة معينة حتى إذا فشلت الكلمات في قول الصدق تقوله الحركة"[101]. وتفسير ذلك أن الحوار (الكلمات) عنصر جزئي في المسرحية على أهمية دوره على النحو الذي وصفت، وكذلك الحركة هي عنصر جزئي ثان في المسرحية. وفي شك المؤلف العبثي في قدرة الحوار وهو عنصر جزئي وإن كان غاية في ذاته- هنا- يستدعي المؤلف عنصر الحركة فينفي دور الحوار في القيام بمهامه الخالدة. وتكون النتيجة أن الكاتب العبثي قد استخدم عنصراً جزئياً في مسرحيته لنفي عنصر جزئي آخر ليحقق الغرض الكلي فيها (المغزى) وهو تفتيت فكرة كلية عن العالم أو عن الإنسان. وهذا ماثل في مسرحية (في انتظار جودو)[102] كما أنه ماثل في مسرحية عبثية كتبها توفيق الحكيم وهي (يا طالع الشجرة).

مثال (١) من مسرحية (في انتظار جودو):

إن الفصلين ينتهيان بحوار قصير. وبحركة مسرحية والحركة فيها تكذب الكلمات

"استراجون. نعم. هيا بنا.

فلاديمير: حسن. هل نمضي؟

ويسدل الستار، وهما في مكانهما لا يتحركان"

مثال (٢) من مسرحية (يا طالع الشجرة):

ففي المشهد الاستطرادي الذي يهدف به الحكيم استرجاع قصة (الزوج والزوجة) بعد أن انتهت القصة باختفاء الزوجة واتهام النيابة للزوج بقتلها، تدور الأحداث بالاسترجاع، وبأسلوب التحقيق الدرامي- بعيداً عن منهج المسرح التسجيلي، حيث لم يقصد بالتحقيق الدرامي تحريضاً أو حضاً لجماهير- "تظهر بالفعل عندئذ الزوجة.. وهي في نحو الستين، شعرها أشيب، وثوبها أخضر، تحمل كرسيها وتجلس عليه.. وتأخذ في شغل الإبرة تنسج ثوباً.."(١٠٣).

الزوج بعد أن (يدخل حاملا أدوات الحديقة) يدور بينهما حوار هو في الحقيقة مونواوج خاص بكل منهما:

الــــزوج أعرف.. عندما تبدأ الرطوبة في الجو تدخل الشيخة خضرة مسكنها.. لكن الذي لا أعرفه هو أن الرياح اليوم ساكنة. ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال.. ما الذي أسقطها ؟

الزوجــة: (وهي مشغولة بأعمال إبرتها) أنا التي أسقطتها.. كانت أول ثمرة.. وأنا التي أسقطتها بيدي.. لم يكن وقتئذ يريدها بسبب الفقر، لم يكن قد اشتغل بسمسرة الأراضي في هذه الناحية المقفرة يومذاك.. قال لي: اصبري. لا تربكيني الآن بالخلف

الــــزوج: (وهو ينظف أدوات الحديقة) وهذا هو الذي يربكني حقاً: أن

تكون الرياح اليوم ساكنة **ومع ذلك**.

الزوجــة : **ومع ذلك** سمعت كلامه وفعلتها.. فعلتها بنفسي.. وفي نفســي..
وهبت رياح السعد بعد ذلك.. جاء المال وأنشأنا هذا المنزل الصغير **وهذه الحديقة**.

الــــزوج: **هذه الحديقة لا** تتعرض لمساقط الرياح.. ومع ذلك عندما أزهـرت شجرة البرتقال خفت على الزهر.. لكن الله **سلم ولطف**.

الزوجــة : نعم.. الله **سلم ولطف**.. واجتزنا أيام الفقر.. وعندمـا جـاء الفرج طلبنا الخلف لكن هيهات.. إنه السقط الأول ولا شك.. كـان قـد أثر في رحمي.. **نعم هو السقط الأول**.

الــــزوج: **نعم.. هذا السقط** الذى حدث ليس على كل حال بشئ ذى بال.. إنه لا يعدو أن يكون ثلاث أو أربع ثمرات من البرتقـال الأخضـر الصغير فى حجم البندقة.

الزوجــة : **كان السقط في** الشهر الرابع.. كانت البنت قد تكونـت وصـارت فى حجم الكف.. **إنى واثقة من ذلك**.

الــــزوج: نعم.. **إنى واثق مـن ذلـك**.. لأن الأغصـان **كـانت تتحـرك ببطء** شديد.

الزوجــة : **نعم.. إنها كانت تتحرك في بطنــي**.. شـعرت بحركتـها حركـة بنت.. لأن حركة البنـت يمكـن أن تعـرف، ولأنــي كنـت أيضـاً أريدها بنتاً..".

إذا وقفنا عند هذه التركيبة الملفقة من الحوار وقفة قراءة متسلسلة علـى نهج صياغتها فى هذا النص المسرحى فى ذلك المشـهد الاسـتطرادى، فإننـا لا نخرج بمعنى. وهو أمر يؤدى إلى التباس المتلقى بالقراءة أو بالمشاهدة والاســتماع فى قاعة مسرحية. **فاللغة كما هو واضح لا تحقق اتصالاً بـين الزوجـين، ممـا**

يجعل حياتهما عبثاً فى عبث.. فكل منهما يحيا فى واد. شبه منعزل. يحيا فى جزيرة نائية. وبملاحظة الجمل التى تعمدت وضع خطوط تحتها تجد وسائل الوفاق الشكلية بينها. عبر التداعيات

غير أن كلا منهما يعيش عالمه ووهمه كل منهما ينفى الآخر مع حضور الآخر إلى جواره.. فإذا كانا جزئين من حدث فإن كلا منهما ينفى الآخر مع وجوده. هو منتف كمعنى، كجوهر، مع أنه موجود مجرد الوجود وذلك لعمرى شبيه بنظرة كل (أنا) إلى (الغير) على أنه شئ- وفق فلسفة الوجودية المادية، على نحو ما عرف عند سارتر. ومع أن لكل منهما جوهرا، إلا أنه جوهر فى نفسه، ولكنه شئ عند الآخر- مجرد جسم- لأنهما لم يتآلفا على طول المعشر. والوفاق بينهما ناتج عن العزلة. كل واحد معتزل فى ذاته وليس لذاته- والفرق كبير- لذلك فإن اللغة فى ذاتها وليست لذاتها أو لغيرها. وهذا معناه أن اللغة هدف فى ذاتها. وهى غير منطقية فى بنائها مما ينفى عنها الكلية، وهى هنا التوصيل- فى غير العبثى ومن الغريب أن يراها سعد أردش واقعية!!

محتوى المونولوج فى المسرحية العبثية:

لأن طبيعة البناء الحوارى فى مسرحية (يا طالع الشجرة) لا تعطينا تواصلاً فكرياً ولا شعورياً مع الشخصيتين المتحاورتين فى هذا المشهد الاستطرادى نظراً لأننا لا نستطيع متابعة الشخصيتين إذ تتكلم كل منهما بكلام غير متصل حيث يقطع كلام كل شخصية كلام الشخصية الأخرى دون أن يكون موضوع كلام الشخصية قد تم بحيث يعطينا عبارة واضحة تؤدى إلى فكرة نقبلها أو نرفضها أو نتعاطف معها أو ندمغها. فالزوج كمن يحدّث نفسه بصوت مسموع (وهذه مناجاة) مع أن الزوج يحادث نفسه على فترات يتخلل

فترة صمته كلام زوجته الذى يقطع فيأتى كلام الزوج فى فترة صمتها.. وهكذا.. مع بروز دور التداعيات

وتعمل التداعيات على الربط بين الشخصيتين - مجرد الربط - ولا شئ يربطهما سوى التداعيات والصفة الرسمية فى العرف الاجتماعى من أنها زوجته وهو زوجها- فكل منهما يستخدم نفس المفردات اللفظية تقريباً ولكن ليعبر عن ماض يخصه منفرداً دون الآخر. ولا يبقى مشترك بينهما سوى الألفاظ المتشابهة والوجود- جسماً أى شيئاً فى عرف الوجودية.

وتأتى قصدية استخدام الألفاظ نفسها فى مونولوج كل منهما المجزوء لتعبر عن دلالات مختلفة عند كل من الزوج والزوجة. كما أن اختلاف المفردات للتعبير عن دلالة رمزية واحدة. ولا يمكن أن يصبح كلام كل منهما منطقياً إلا إذا ضمت مقاطع كلماته فى المشهد الاستطرادى ليصبح هو الصوت الوحيد المتكلم. فإذا ضممنا قول الزوج بعضه بعضا دون أن تتداخل معه مقاطع ما قالته الزوجة فى هذا المشهد نحصل على مونولوج كامل خاص بالزوج، وكذلك الحال بالنسبة لمقاطع حوار الزوجة فى المشهد نفسه.

ونخرج من هذا إلى أن الحكيم قد تعمد كتابة مونولوج خاص لكل منهما فى هذا الموقف ثم قطعهما أوصالا وأعاد مزج جملة من حوار الزوج بجملة تالية لها من حوار الزوجة لتتحول الحوارية بينهما إلى ما هى عليه من عدم الترابط الفكرى فيبدو كل منها فى واد بعيد عن الآخر ليبين عبثية الشخصية وعبثية الحدث وعبثية اللغة، ومن ثم عبثية المعنى (الكلية) عبر تجزئة اللغة والفكرة والشخصية أو انقسام هذا كله وعدم ترابطه ترابطاً جوهرياً. فلا ترابط إلا على السطح. وهذا ما حقق به الحكيم عزلة الكل وانقسامه سواء فى المعنى أو فى الهدف أو فى الفكر أو فى الإنسان إلى شطيرات، فعلى الرغم من اتصال كلام الزوج إلا أن هذا الاتصال لا يتحقق إلا بإجراء كلامه على شكل مونولوج .. فاتصال كلامه برغم القطع واتصال كلامها برغم القطع يظهر كلا منهما كما لو

كان يؤدى مونولوجا. لذلك أطلقت على هذا النوع من الحوار (مجزوء المونولوج).

ثانياً: موقف المؤلف من الشخصيات:

الشخصية بالنسبة للمؤلف هي بمثابة الابن أو الابنة. فهو يظل متعلقا بها، وهي في كل مرة تعرض فيها على خشبة المسرح تزداد غربة عنه وانفصالا، ولا يبقى له منها شئ على الإطلاق- مع مرور الزمن. ومع تكرار التناول خلال العروض- حيث يتبدل عليها الممثلون أو الممثلات، فتصبح مثل الروح التي تخرج من جسدها الأول حالة موته لتدخل في جسم جديد يولد حالة موت الجسد الأول- فيما يشبه عملية التناسخ المعروفة في عقيدة اليونان القديمة أو في عقيدة الهنود.

وهذا دليل على أن الشخصية المسرحية قد كانت إبداعاً حقاً. فما الذي تبقى من (أوديب) لسوفوكليس؟ وما الذي تبقى له من (انتيجونى) أو (الكترا)؟ وما الذي تبقى لشكسبير من (هاملت) أو (عطيل) أو (ماكبث) أو (روميو أو جوليت) وما الذي تبقى من (ميديا) ليوريبيدس؟ لقد أصبحت كل شخصية من هؤلاء ملكية إنسانية عامة.

وهكذا أصبحت (جروشا) وأصبح (أزدك) في (دائرة بريشت القوقازية) وكذلك أصبحت (الأم شجاعة). كلها دخلت في دائرة التراث الإنساني العالمي في المسرح كما دخل (تارتوف) و (دون جوان) و (براكساجورا) ثم (نورا) في مسرح هنريك أبسن وجوليا سترندبرج. لا شئ من تلك الشخصيات قد أصبح متصلاً بأبيه الذي أوجده من العدم وهو المؤلف الذي أصبح والداً من حيث شهادة الميلاد (النص المسرحي) ولا شئ غير ذلك على الإطلاق- مجرد مستند للانتساب.

لا ينتسب للمؤلف سوى الشخصية الهزيلة التي لا تنهض بنفسها وتطبع من يؤديها بطابعها وتنطبع بطابعه فتتجدد في كل مرة تجسد فيها أو تولد من

جديد. تماماً كما ينفصل الابن عن أبيه وعن أمه حيث يبدو قادراً على شق حياته من جديد وتكوين أسرة والاضطلاع بالمسؤوليات وهذا لا ينطبق على الشخصيات التى كتبت لها شهادتان إحداهما تحمل توثيقاً لميلادها والأخرى تفيد وفاتها فى المهد.

فنحن المؤلفين المسرحيين نلد الشخصيات أبناءنا ونرسلهم للأعداء المخرجين الفاشلين فيحاربوا فى صفوفهم ضدنا، ومع ذلك يستمر حبنا لهم، أو نرسلهم للأحباء المخرجين المبدعين حيث ينفصلون عنا انفصالاً نهائياً كما ينفصل الابن بعد أن يتزوج عن والديه. ومع ذلك فهو محبوب فى كل الحالات.

ثالثاً: موقف المؤلف من عصره:

وللمؤلف موقف خالد ثالث فى نصه الإبداعى، ذلك هو موقفه من عصره. فالتأليف لا يقصد به عصرٌ آخر غير عصر المؤلف؛ حتى وإن انتفع بذلك الإبداع عصر تال عليه أو عصور متتالية. فالمؤلف مسؤول أمام نفسه عن الإلمام بطبيعة العلاقة بين المسرح والدين وعندها يمكن القول: إن موقف مسرحه من الدين يحدد أهداف مسرحه.

والمسرح تصوير لحالات الإنسانية المضيئة، تصوير لأقزام الإنسانية ولعمالقتها. تصوير لمصير الإنسانية. المسرح تصوير للإنسانية فى حالة اعترافها بالتطلع إلى الخلود، كما فى مسرح (كالدرون). تصوير لكبرياء الإنسانية كما هى فى مسرح (كورنى). وهو تصوير لضعف الإنسانية كما فى مسرح (راسين). وهو تصوير لحب الإنسانية كما هى فى مسرح (شكسبير). وهو تصوير لخطيئة الإنسانية ولخلاصها كما هو عند (كلوديل) وهو تصوير لإنسانيتها كما هو عند (جوته). والمسرح تصوير لبرق الإنسانية ورعدها كما هو عند (كلايست)[١٠٤] وللصراع الطبقى عند بريشت وعند فايس.

إن العصر منسجم مع نفسه عند حضور الجماهير فى العرض المسرحى. وفى حضور الجماهير يتم التنافس الخفى بين الجمهور والصريح من خشبة

المسرح على الاعترافات المضيئة التى تقدم فى المسارح والساحات. حيث تتهيأ العروض المسرحية لتلك اللحظة وكذلك الجماهير- مظهرا ومخبرا- فالجماهير تحضر إلى المسرح لتستمع إلى اعترافها هى بخيبتها أو تضحيتها ببعضها أو حبها، ولتبحث عن نظرة إلى المستقبل. عن حقائق الحياة فى تحقق السعادة أو الشقاء؛ ذلك أن:

- الأحياء يجب أن يعيشوا.
- الأحياء يجب أن يموتوا.
- الخريف يعقبه الصيف وبعد الربيع الشتاء.

فتلك عناصر ثلاثة تتحقق بها سعادة أو شقاء. والحياة واقع، كما أنها حلم. والإنسان يعيش فى سلام كما يعيش فى الدم. والمسرح هو تلك الحياة بعناصرها وتوجهات البشر المضيئة بالخير أو بالشر بالعواطف أو بالأفكار إنه إعادة تلك الروائع غير المعقولة إلى مكانتها لدى الجمهور. إعادة قلق الجمهور. وتلك هى رسالة المؤلف: إعادة الوعى المفاجئ لدى الجمهور بالوضع الدائم لهذه الإنسانية الحية غير المبالية بالقوى والموت- بتعبير جان جيردو.

ويأتى التناقض فى هذين الموقفين للكاتب (موقفه من الشخصية وموقفه من عصره) من ولادة الكاتب للشخصية وتعلقه بها ومنحه كل الحب لها ورعايتها حتى تظهر للعيان، وهو بالتأكيد يريد لمن يراها أن يحبها ويرعاها، ولكن حين يحدث ذلك، فإن الشخصية تعتمد على نفسها، إذ تستمد نموها وتطورها من رعاية المشاهدين لها، وتنمية الممثلين لإمكاناتها، وإبرازهم لقدراتها. فيكون اعتمادها على نفسها ويكون دفعها الذاتى أبرز من دفع الممثل الخارجى لها.

وحين يحل بديل محل المؤلف في رعاية الشخصية وحبها وتنميتها، فإن الشخصية تحل نفسها من الارتباط مع مؤلفها (والدها الشرعي)، تنفصل عنه تمام الانفصال إذ تتحد في كل ليلة عرض مع ممثلها، وتلتحم في مشاعرها وفي فكرها وفي قيمها مع جمهور المشاهدين.

من هنا ينشأ التناقض في موقفي المؤلف من ذينك الموقفين: أن يواصل المؤلف حبه وارتباطه بالشخصية على الرغم من أنه يدفع الجمهور عبر العصور إلى حبها وهو يعلم أن في ذلك مكمن ابتعادها التام عنه، وانفصالها الكامل. فيكون حبه لها حباً من طرف واحد - هو حب المؤلف وحده - **وكلما كان الحب من طرف واحد كانت الشخصية المسرحية مشهورة ومعروفة إذ هي تتقلب في أحضان كل ممثل وفي حنايا كل من يشاهدها. مثلما هو الحال مع كل امرأة جميلة لعوب.**

هوامش الفصل السادس

(1) Jean Paul, Printetion des Temps modernes, Pariss, 1851.pp 12-15

(2) Eugene Ionesco, notes et Contre notess, Pariss 1966. Ghalemare, p.p 24-25 La, uteur est ses problemes

(٣) راجع فاروق عبد القادر، ازدهار وسقوط المسرح المصرى (القاهرة، كراسات الفكر المعاصر- الكراسة الخامسة- دار الفكر المعاصر، إبريل ١٩٧٩م) ص٥٣ .

(٤) الفريد فرج، سليمان الحلبى (كتاب الهلال، مؤسسة الهلال بالقاهرة ١٩٦٤م) .

(٥) الفريد فرج، الزير سالم (القاهرة، دار الكاتب العربى، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٥م) .

(٦) الفريد فرج، جواز على ورقة طلاق (القاهرة، كتاب الهلال، مؤسسة الهلال ١٩٨٩م) .

(٧) لطفى الخولى، القضية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م) .

(٨) د. زكى نجيب محمود، فى فلسفة النقد (بيروت، دار الشروق، ط٢، ١٩٨٣م) ص٩٥.

(٩) المرجع السابق نفسه، ص٩٦، ص٩٧ .

(١٠) المرجع السابق نفسه، ص١٨٣ .

(١١) راجع: جاك كوبو، أقوال مسرحية، ملف المسرح (مجلة الكويت) ، (الكويت وزارة الإعلام الكويتية عدد آيار ١٩٩٠م) .

(١٢) د. زكى نجيب محمود، نفسه، والصفحة نفسها.

(١٣) المرجع السابق نفسه، وكذا الصفحة.

(١٤) د. كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، (طرابلس، الجماهيرية الليبية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ١٩٨٢م) ص٥٣.

(١٥) انظر الاردايس نيكول، علم المسرحية، ترجمة درينى خشبة، مطبعة درب الجماميز، د/ت.

(١٦) انظر : المر رايس، المسرح الحى، ت دكتور حلمى السيد (القاهرة، دار النهضة العربية).

(١٧) راجع القاضى عبد العزيز الجرجانى، الوساطة بين المتنبى وخصومه.

(١٨) راجع الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزى عطوة (بيروت) .

(١٩) تشارلز مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة د. شكرى عياد (القاهرة، مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤م) ص٢٤٤ .

(٢٠) د. سمير سرحان، المسرح والتراث العربى، (القاهرة مكتبة الشباب ٨١، الثقافة الجماهيرية، وزارة الثقافة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م) ص٥٤ .

(٢١) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (القاهرة، دار الفكر العربي ١٩٦٥م) صـ٢٥٢ .

(٢٢) د. على الراعى، هموم النص المسرحى العربى (المسرح العربى بين النقل والتأصيل) ، (الكويت، الكتاب العربى، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربى، الكتاب الثامن عشر فى ١٥ يناير ١٩٨٨م) صـ١٦٣ .

(٢٣) انظر د. أبو الحسن سلام "كرموزومات الفن المسرحى) (قبل للنشر فى مجلة المسرح) ، (القاهرة منذ سبتمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م)، كتابه: المخرج المسرحى والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة ٢٠٠٢م .

(٢٤) انظر د. نصر حامد أبو زيد، "الكشف عن أقنعة الإرهاب" (أدب ونقد) ، (القاهرة- مجلة الثقافة الوطنية الديموقراطية، يصدرها حزب التجمع، السنة السابعة عدد ٥٨ يونيو ١٩٩٠م) صـ٤٣.

(٢٥) انظر ما كتبه د. أبو الحسن سلام "عناصر الفرجة فى المسرح" (مجلة المسرح) عددا مايو ويونيو ١٩٩٠م عن الهيئة المصرية العامة للكتاب وكتاب المسرح والتراث العربى جامعة الإسكندرية ١٩٨٩م.

(٢٦) انظر أبو الحسن سلام، الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، مخطوط رسالة ماجستير (كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ١٩٨٣م) ط دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٤م.

(٢٧) انظر ما كتبه د. أبو الحسن سلام ومهدى بندق "مشروع ثقافى جديد إلى وزير الثقافة" (جريدة الأيام) تصدر عن جامعة الإسكندرية فى ١٩٨٩/١٢/٣١م عدد ١٢٩ السنة الثالثة صـ٥ .

(٢٨) ستانسلافسكى، حياتى فى الفن حـ١ ، جـ٢ ترجمة درينى خشبة، مكتبة الأنجلو وكذلك كتابه فى التجسيد الإبداعى، ترجمة د. شريف شاكر (دمشق المعهد العالى للفنون المسرحية، بوزارة الثقافة ١٩٨٦م) .

(٢٩) اريك بنتلى "ما هو المسرح" (الكاتب) ترجمة بهاء طاهر، (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، العدد ٤٣، أكتوبر ١٩٦٤م) صـ٩٤ .

(*) انظر تجربة المخرج السوفيتى كوزنتسيف فى إخراج أعمال شكسبير المسرحية للسيّنما على الرغم من الخلاف الأيديولوجى بين أعماله وتوجهات الاتحاد السوفيتى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

(٣٠) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م) صـ١١ .

(٣١) للاستزادة: انظر روجر بسفيلد الابن، فن الكاتب المسرحي، القاهرة دار نهضة مصر ١٩٧٨م .

(٣٢) راجع: رشاد رشدى فن كتابة المسرحية (القاهرة، دار الفن للطباعة والنشر ١٩٨٨م) .

(٣٣) راجع: د. عبد العزيز حموده، البناء الدرامى (القاهرة، الأنجلو المصرية) .

(٣٤) د. نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه وجذوره وأعلامه. (مسرح العبث) ، (القاهرة سلسلة مسرحيات عالمية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م) ص٤٠٣-٤٠٤ .

(٣٥) دريني خشبة، كيف ننتفع بأفكار برنارد شو في مسرحياتنا الاشتراكية، (مجلة الكاتب المصرية) ، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦١م) ص٦٥ .

(٣٦) نفسه ص٦٥ .

(٣٧) المسرحية منشورة في القاهرة، مكتبة الآداب بدرب الجماميز، ١٩٧٦م.

(٣٨) المسرحية منشورة في القاهرة، بمكتبة الآداب، بدرب الجماميز ١٩٧٦م.

(٣٩) المسرحية منشورة في القاهرة بجريدة الأهرام بالقاهرة.

(٤٠) المسرحية منشورة بعنوان (شمس وقمر) في بيروت وسلسلة كتاب في جريدة اليونيسكو.

(٤١) توفيق الحكيم (قالبنا المسرحى) مكتبة الآداب ومطبعتها بدرب الجماميز ١٩٦٧م.

(٤٢) محمد سلماوي: ناصرى معروف ، والناصرية: اتجاه سياسى نشأ في مصر في ظل سياسة رفض التبعية والعمل على الاستقلال الوطنى باتخاذ موقف وطنى من القضية الاقتصادية وموقف حياد إيجابي مع الدول، والبناء من الداخل وفق منهج التحالف المعملى الطبقي. والعبث اتجاه بعكس الاتجاه العبثى الذى لا يشغل نفسه بالسياسة. بل ينصب على نقض المعطيات الموجودة، وهو اتجاه أدبى محض خرج من عباءة الوجودية .

(٤٣) راجع: ما كتبه د. أبو الحسن سلام "قناع الشوفونية في المسرح الاحتفالي" (معمار النص ومعمار العرض المسرحى) ط٣ مركز إسكندرية للكتاب ١٩٩٨.

(٤٤) راجع د. مجدى وهبه، معجم مصطلحات الأدب نفسه .

(٤٥) سوفوكليس، أوديب ملكا، ت. دكتور على حافظ (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، سلسلة المسرح العالمي) .

(٤٦) شكسبير. هاملت، ترجمة د. محمد عوض (القاهرة، دار المعارف بمصر) .

(٤٧) شكسبير. ماكبث، ت، جبرا إبراهيم جبرا، (الكويت، المجلس الوطنى للثقافة، سلسلة من المسرح العالمي) .

(٤٨) وما جعلها قصة رسالة سوى إخراج (السينما) لها إذ بدأ (الفيلم) بدخان متصاعد فى السماء، بيما الساحرات فى البداية وفى النهاية. حيث اراد المخرج الأمريكى بولانسكى أن يضع المغزى واضحاً ألا وهو (أن الشر الذى بدأ قبل طموحات مكبث هو مستمر بعد هذه الأحداث. من هنا فإن المخرج السينمائى هو الذى حول مسرحية المشكلة إلى فيلم رسالة.

(٤٩) يونيسكو، الكاتب ومسائله، المرجع نفسه ص١٩، ص٢٠ .

(٥٠) د. لطفى فام، "بين الطليعية واللا معقول فى المسرح" (الكاتب) .

(٥١) ليونارد كابل برونكو ، مسرح الطليعية، ت. يوسف إسكندر (القاهرة دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧م) ص١٢ .

(٥٢) المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.

(٥٣) راجع برونكو، نفسه، ص٢٣، وكذلك مقدمة مسرحية "ثديا تيرزياس" لأبو للينير. سلسلة من المسرح العالمى (الكويت، المجلس الوطنى للثقافة) .

(٥٤) راجع برونكو، نفسه، ص٢٣، وكذلك مقدمة مسرحية "ثديا ترزياس" نفسه .

(٥٥) إريك بنتلى "ما هو المسرح" (الكاتب) نفسه، ت. بهاء طاهر، عدد ٤٣ أكتوبر ١٩٦٤م، ص١٠٤ .

(٥٦) د. إبراهيم حمادة، "أهمية فواصل الاستراحة فى بناء المسرحية" (الكاتب) العدد ١٨٥ (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر فى أغسطس ١٩٧٦م) .

(٥٧) لوركا، "حديث عن المسرح" (الرؤيا الإبداعية) مقالات جمعها هاكسل بلوك، سالنجر، ترجمة أسعد حليم، الألف كتاب (٨٥٥) بإشراف وزارة التعليم بمصر (القاهرة، مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦م) ص١٨٠ .

(٥٨) جان فال، الفلسفة الوجودية، المجموعة الفلسفية، ت، تيسير شيخ الأرض، (بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٨م) ص٣١ .

(٥٩) مارسل بروست "حرفة الفنان" (الرؤيا الإبداعية) نفسه ص٩٣ .

(٦٠) حيث يرى أفلاطون أن الماهية سابقة على الوجود، وكذلك كيركجارد، حيث كل موجود قد تحددت طبيعة ماهيته أو جوهرة قبل أن يوجد سواء فى ذلك الكائن الحى أو الجماد. وهو أمر مخالف لوجودية سارتر المادية .

(٦١) قال "أندريه موروا" في وصفه لمسرح "شو" : "إن شو في معظم أعماله يبدأ من فكرة" باستثناء مسرحيته (منزل القلوب المحطمة) كما قال شو نفسه. وكذلك ما قاله حول انطلاق الكاتب من شخصية: "ألا ترى أن أكبر الكتاب لا يبدأون من فكرة ولا من جو. وإنما من شخصيات؟". وهو يدعم وجهة نظره برأى لحيرد‌و: "إن المسرحية لا تعمل من أجل الشخصيات وإنما تعمل الشخصيات من أجل المسرحية". اندريه موروا، حوار الأحياء- الحوار الثاني من كتاب: المسرح موسيقى أم رسالة؟ ترجمة ممدوح سلطان (مجلة الكاتب) العدد الثامن في نوفمبر ١٩٦١م. صـ١٠١ .

(٦٢) جان فال، نفسه، صـ٣٣ .

(٦٣) لويجي بيرانديللو، "المسرح الجديد والمسرح القديم" الرؤيا الإبداعية نفسه، صـ١٥٢ .

(٦٤) نفسه والصفحة نفسها.

(٦٥) نفسه والصفحة نفسها.

(٦٦) نفسه، صـ١٥٦ .

(٦٧) نفسه والصفحة نفسها .

(٦٨) راجع: أنتونان آرتو (١٨٩٦-١٩٤٨م) المسرح وقرينة. ت: د. سامية أسعد (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٣م) . ولقد تأثر بإتجاهه كل الكتاب الطليعيين، وفي مصر شوقي عبد الحكيم في مسرحيته "دليلة" وحسن أحمد حسن في "الدنس"، إخوان الصفا، تنويعات على حكاية شعبية" (القاهرة مسرحيات مختارة، سلسلة مسرحيات عربية ومصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب عدد ١ أكتوبر ١٩٧٢م) ومحمود دياب في مسرحيته (أرض لا تنبت الزهور) مختارات مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٦٩) راجع هنري ليسنك، مسرح الشارع في أمريكا، (القاهرة، دار الفكر المعاصر، كراسات الفكر المعاصر، الكراسة الثالثة، فبراير ١٩٧٩م) .

(٧٠) د. لطفي فام، فلسفة سارتر في مسرحياته (الكاتب) عدد ٨ نوفمبر ١٩٦١م، صـ٩٣، وكذلك جان بول سارتر: "نحن نكتب لعصرنا" (الرؤيا الإبداعية) نفسه، صـ٢٥٢ .

(٧١) هاكسل بلوك، سالينجر، الرؤيا الإبداعية، نفسه المقدمة، صـ١٣ .

(٧٢) للاستزادة يمكن الرجوع إلى د. مراد يوسف. شفاء النفس، (القاهرة، دار المعارف ١٩٤٣) صـ١٢٥-١٢٨ .

(٧٣) فريدريش دورينمات "حول مسرحية زيارة السيدة العجوز" (الرؤيا الإبداعية) صـ٣٤ .

(٧٤) بول فاليرى "حول قصيدة المقبرة البحرية" (الرؤيا الإبداعية) نفسه صـ٣٤ .

(٧٥) د. أبو الحسن سلام، البعد الخامس فى تمثيل دور مسرحى، مجلة كلية الآداب بجامعة المنيا، مج ١٩٩١ وكتابه الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء ٢٠٠٣م.

(٧٦) لويجى بيرانديللو، "المسرح الجديد والمسرح القديم" (الرؤيا الإبداعية) نفسه صـ١٦٤ .

(٧٧) توفيق الحكيم، أوبريت على بابا والأربعين حرامى، تحقيق: فؤاد دوارة (القاهرة المركز القومى للمسرح والموسيقى ١٩٨٦م) صـ١١٣ .

(٧٨) د. على الراعى: الكوميديا المرتجلة (القاهرة، كتاب الهلال ٢١٣، مؤسسة الهلال، شعبان ١٣٨٨هـ/ نوفمبر ١٩٨٦م) .

(٧٩) المرجع نفسه صـ١١٤ .

(٨٠) المرجع نفسه، صـ١١٢-١١٣ .

(٨١) نفسه. صـ١١٥-١١٦ .

(٨٢) شوقى عبد الحكيم، دليلة، مجلة المسرح عدد ٣٨ (القاهرة عن مسرح الحكيم فبراير ١٩٦٧م) .

(٨٣) محمود دياب، أرض لا تنبت الزهور، سلسلة فصول (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م) .

(٨٤) حسن أحمد حسن، تنويعات على حكاية شعبية (القاهرة سلسلة مسرحيات، أكتوبر ١٩٧٣م) .

(٨٥) يوسف إدريس، سبق الإشارة إليه .

(٨٦) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحى (القاهرة، مكتبة الآداب بدرب الجماميز ١٩٦٧م) .

(٨٧) على الراعى، نفسه صـ٩١ .

(٨٨) على الراعى، نفسه، والصفحة نفسها.

(٨٩) نفسه والصفحة.

(٩٠) الحكيم. قالبنا المسرحى، نفسه.

(٩١) توفيق الحكيم، شمس وقمر، (بيروت، مكتبة توفيق الحكيم الشعبية ١٩) .

(٩٣) انظر مسرحيات: أمين بكير، مسرحيات مونودراما (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م) .

(٩٣) راجع محمد موسى، المساخيط. مسرحيات مونودراما. مديرية الثقافة بالإسكندرية. نادى المسرح بقصر ثقافة الحرية (د/ت).

(٩٤) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، (القاهرة، مكتبة الآداب بالجماميز ١٩٧٦م).

(٩٥) جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبد المنعم إسماعيل (القاهرة، مكتبة غريب، د/ت) صـ٣٤ .

(٩٦) أنتوناں آرتو (١٨٩٧-١٩٤٨م) نفسه.

(٩٧) أنتوناں آرتو (١٨٩٧-١٩٤٨م) نفسه.

(٩٨) راجع: برونكو، مسرح الطليعية، نفسه، صـ٣٢٣-٣٢٤

(٩٩) د. أبو الحسن سلام، المسرح بين الفاعل التاريخى والفاعل الاجتماعى (جريدة الأيام السنة الرابعة فى ديسمبر ١٩٩٠م، تصدر عن جامعة الإسكندرية صـ٥ .

(١٠٠) د شفيق محلى: "الحوار فى مسرح اللا معقول" (المسرح) العدد ٢١. القاهرة. عن مسرح الحكيم، سبتمبر ١٩٦٥م. صـ٥٠

(١٠١) شفيق محلى. نفسه صـ٥١ .

(١٠٢) صمويل بيكيت، فى انتظار جودو، ت: د. فايز إسكندر (مجلة المسرح) العدد الأول. يناير ١٩٦٤م. عن مسرح الحكيم بالقاهرة. هيئة الإذاعة والتليفزيون والموسيقى والمسرح .

(١٠٣) توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة. نفسه. صـ٤٣-٤٩ .

(١٠٤) جان جيردو، نفسه، والصفحة نفسها

السيرة الذاتية

أولاً :

١-الميلاد طما - محافظة سوهاج فى ٢٠ فبراير ١٩٤١م - متزوج وله ولدان - شادى (طبيب بيطرى) د. هانى (مدرس بقسم المسرح) بجامعة الإسكندرية.

٢-نزح إلى الإسكندرية عام ١٩٥٨م وأكمل دراساته بالثغر حتى حصوله على درجة الدكتوراه حول (الإيقاع فى النص والعرض المسرحى).

٣-بدأت ممارساته للمسرح مخرجاً هاوياً فى عام ١٩٦٤م وإلى الآن. وهو عضو بنقابة المهن التمثيلية (نقد) وباتحاد الكتّاب المصرى.

٤-أخرج ما يزيد على ٤٠ عرضاً مسرحياً.

٥-كتب العديد من المسرحيات وعشرات الدراسات المسرحية فى علوم المسرح وفنونه ونقده ونظرياته.

٦-أسس فرقة المسرح السياسى ١٩٦٤م وفرقة مسرح السامر بالإسكندرية ١٩٦٩. وفرقة سيد درويش الاستعراضية الغنائية ١٩٧٣م. جمعية الدراما ١٩٧٦م. ومسرح قلعة قايتباى ١٩٨١م، وشارك فى تأسيس قسم المسرح بآداب الإسكندرية ١٩٨٣م. ودبلوم دراسات مسرح الطفل بكلية رياض الأطفال ١٩٨٩م. وشعبة المسرح بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود ١٩٩١م بالرياض.

ثانياً : المؤهلات :

١-ليسانس آداب من قسم اللغة العربية بجامعة الإسكندرية بتقدير عام جديد فى ١٩٧٨م.

٢-ماجستير فى الآداب من قسم اللغة العربية (أدب مسرح) جامعة الإسكندرية عام ١٩٨٣م

٣-دكتوراه فى الآداب من قسم اللغة العربية (نظرية المسرح فى النص والعرض) جامعة الإسكندرية ١٩٨٦م.

ثالثاً : التدرج الوظيفى والأكاديمى :

١- مدرس لغة عربية بالإسكندرية. ١٩٧٨ - ١٩٨١م

٢ ممثل ومدير مسرح قلعة قايتباي بقلعة قايتباي (ندبا) وزارة الثقافة ١٩٨١ ١٩٨٣م

٣- مدرس مساعد بقسم المسرح بكلية الآداب بالإسكندرية ١٩٨٤ ١٩٨٧م

٤- مدرس أدب مسرحي بقسم المسرح بكلية الآداب . ٨٧ - ١٩٩٣م

٥- أستاذ مشارك للدراسات المسرحية بجامعة الملك سعود بالرياض قسم الإعلام شعبة المسرح (إعارة) ١٩٩١ ١٩٩٥م

٦- أستاذ مساعد لنظرية المسرح بقسم المسرح بآداب الإسكندرية ٩٣ ١٩٩٧م

٧- رئيس قسم المسرح بكلية الآداب ١٩٩٥م

٨- مشرف عام على فرقة الإسكندرية المسرحية مسرح سيد درويش (انتداب بجانب العمل بقرار الأستاذ وزير الثقافة) ١٩٩٦ م

٩- عضو نقابة المهن التمثيلية بمصر (شعبة النقد المسرحي) ١٩٨٧ م

١٠- عضو اتحاد كتاب مصر ١٩٩٧ م

١١- رئيس تحرير مجلة (راقودة) بفرع ثقافة الإسكندرية ١٩٩٦ م

١٢- أستاذ علوم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ٢٠٠٠ م

١٣- وكيل وزارة الثقافة - رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ندبا ٢٠٠٠ م

١٤- رئيس مجلس إدارة ورئيس تحرير مجلة تراث المسرح بوزارة الثقافة ٢٠٠٠ م

١٥- رئيس تحرير مجلة (آفاق ثقافية) فرع ثقافة الإسكندرية ٢٠٠٠ م

١٦- عضو اللجنة العليا لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثانية عشرة ٢٠٠٠م

١٧- عضو لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م

١٨- رئيس لجنة تحكيم مهرجان المسرح العربي للهواة الذي أقيم بمركز الهناجر بالقاهرة ٢٠٠١م

١٩- عضو المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠-٢٠٠١م

٢٠- أستاذ علوم المسرح المتفرغ بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ٢٠٠١م

٢١- عضو لجنة تحكيم بحوث أعضاء هيئة التدريس بجامعة اليرموك بالأردن.

والجامعة الأردنية وجامعة الإسكندرية وجامعة حلوان وجامعة المنيا. ٢٠٠١م

٢٢- عضو اللجنة العليا لبينالى الإسكندرية الدورة (٢٤) ٢٠٠٧م.

ثانياً : الإنتاج العلمى للدكتور أبو الحسن سلام

أولاً : الدرجات العلمية :

١-درجة الماجستير وموضوعها (الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران)

٢-درجة الدكتوراه وموضوعها (الإيقاع فى المسرح المصرى - دراسة فى نظرية العرض المسرحى)

ثانياً : الكتب المنشورة :

١- المسرح العربى والتراث. مطابع جامعة الإسكندرية، بمشاركة د. أحمد عتمان. ود.صلاح فضل، ود.عبدالعزيز حمودة. والشاعر مهدى بندق ١٩٨٩م.

٢- معمار النص ومعمار العرض المسرحى،ط١، الإسكندرية. دار المطبوعات الحديثة ١٩٩٠، ط٢. الرياض. النرجس ١٩٩٣م. ط٣، مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٨م.

٣- حيرة النص المسرحى بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف. ط١. الرياض. مطبعة الشرق الأوسط ١٩٩٢م، ط٢ الرياض ط. النرجس ١٩٩٣م. ط٣ مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٨م.

٤- مصادر الثقافة المسرحية ج١. ط١. ط٢. الرياض. مطبعة النرجس ١٩٩٤. ط٣ مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٨م

٥- مقدمة فى نظرية مسرح الطفل (المسرح المدرسى ومشكلة النص) الإسكندرية. مركز الأبحاث الأكاديمية. ١٩٩٥م.

٦- المسرح والمجتمع (فى ثلاثة أجزاء) (تربية الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح). ط٢. دار الوفاء. لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ٢٠٠٤.

٧- دور الإيقاع فى النص المسرحى ج١. الإسكندرية. مركز الأبحاث الأكاديمية. ١٩٩٧م.

٨- مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى. ط١. دار نشر حورس للطباعة والتوزيع. ١٩٩٩م.

٩- نهار اليقظة في المسرحية العربية (المسرح السعودى بين التراث والحداثه) مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٩م. ط٢ دار الوفاء. الإسكندرية ٢٠٠٤

١٠- اتجاهات النقد المسرحى فى المسرح المعاصر بين النظرية والتطبيق. المركز القومى للمسرح بوزارة الثقافة المصرية. ٢٠٠١م. ط٢. جورس الدولية ٢٠٠٥

١١- دور الإيقاع فى العرض المسرحى بين الممثل والمخرج الإسكندرية. مركز الأبحاث الأكاديمية. ج ٢٠٠١. ٢م

١٢- جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية. الإسكندرية. سام سكرين، ٢٠٠١.

١٣- الممثل وفلسفة المعامل المسرحية. ط٢. دار الوفاء. الإسكندرية. ٢٠٠٤

١٤- المخرج المسرحى والقراءة المتعددة للنص. دار الوفاء. الإسكندرية . ٢٠٠٣.

١٥- مسرح الطفل (النظرية - التأليف - العرض). دار الوفاء. الإسكندرية. ٢٠٠٤

١٦- الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران. دار الوفاء. الإسكندرية. ٢٠٠٤

١٧- الإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج المسرحى. دار الوفاء. الإسكندرية. ٢٠٠٤

١٨- فنون العرض المسرحى ومناهج البحث. دار الوفاء. الإسكندرية. ٢٠٠٤.

١٩- مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى. ط٢ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ٢٠٠٥م

٢٠- الموسوعة المصورة لعروض المسرح العربى. ج١ (المسرح المصرى) بمشاركة د.هانى سلام دار الوفاء ٢٠٠٦م.

ثالثاً : كتب تحت الطبع :

١- مصادر الثقافة المسرحية - (المسرح والفلسفة) - ج٢

٢- نهار اليقظة فى المسرحية العربية - (المسرح السكندرى) - ج ٢.

٣- القصيد الحركى فى عروض وليد عونى المسرحية بدار الأوبرا المصرية

٤ - حلم ليلة صيد - مسرحية شعرية -.

٥-إسكندرية توت فروت - مسرحية شعرية -.

رابعاً : أعمال مترجمة :

١- الموسوعة المصورة للمسرح العربى Arabian Theater Encyclopedia in Pictures تأليف باللغتين العربية والإنجليزية – ج١ المسرح المصرى – مشاركة.

خامساً : البحوث المنشورة :

١-المسرح ودوره فى تكوين الرأى العام، المؤتمر الدولى الأول للمسرح وقضايا المجتمع العربى جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم المسرح، قاعة المؤتمرات الكبرى، ١٩٩٦.

٢-إشكالية المنهج فى الدراسات المسرحية بين التدريس والبحث، المؤتمر الدولى الأول للمسرح وقضايا المجتمع العربى، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم المسرح، قاعة المؤتمرات الكبرى، ١٩٩٦.

٣-المسرح السعودى بين المصادر التراثية والمصادر الحداثية، ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى، هيئة قصور الثقافة، شيراتون الجزيرة، القاهرة، ١٩٩٤م.

٤-المسرح المدرسى السعودى ومشكلة النص، مهرجان التراث والثقافة (الجنادرية) السعودية، الرياض فندق الرياض، ١٩٩٣م.

٥-المسرحية بين الرطانة وتعدد الترجمة والتعريب، ندوة تعريب العلوم، جامعة عين شمس، الجمعية المصرية لتعريب العلوم، ١٩٩٨م.

٦-تعريب علوم المسرح ومشكلة الصياغة، جامعة عين شمس، الجمعية المصرية لتعريب العلوم، القاهرة، ١٩٩٧م.

٧-ذاكرة المسرح السكندرى (الكتّاب)، هيئة قصور الثقافة، إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى، مؤتمر أدب المسرح، قصر ثقافة مرسى مطروح، ١٩٩٧م.

٨-بيرم بين دراميات المحاكاة وغنائيات الحكى فى القصيدة العامية والمسرح، ندوة بيرم التونسى بالمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الزمالك، ١٩٩٦م.

٩ التعبير الدرامى الشعبى بين عبدالله النديم ويعقوب صنوع وابن دانيال. ندوة عبدالله النديم. إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى. قصر ثقافة التذوق. سيدى جابر ١٩٩٦م.

١٠- مسرح توفيق الحكيم بين تعدد القراءات النقديه وإعادة كتابة النص. مؤتمر "توفيق الحكيم حضور متجدد". المجلس الأعلى للثقافة. ٢٨ نوفمبر ٣ديسمبر، ١٩٩٨م

١١ الوسط الذهبى فى مسرح توفيق الحكيم. هيئة قصور الثقافة مؤتمر توفيق الحكيم. بالإسكندرية.

١٢ المسرح المصرى فى عصر العولمة: مؤتمر الأدب العربى والعالمية، المجلس الأعلى للثقافة. ٤ - ٧ ديسمبر ١٩٩٩

١٣ هوية التعبير الدرامى فى المسرح العربى ندوة تعريب العلوم الخامسة. جامعه عين شمس. الجمعية المصرية لتعريب العلوم. ٢٠٠٠م

١٤ نظرية المؤامرة فى المسرح العربى. ندوة تعريب العلوم السادسة. جامعة عين شمس. الجمعية المصرية لتعريب العلوم. ٢٠٠١م

١٥- تجديد حاجتنا إلى الغناء الدرامى والمسرحى. لجنة المسرح. المجلس الأعلى للثقافة، مارس ٢٠٠١م

١٦ ظواهر درامية فى المسرح المصرى فى العصور الوسطى. ندوة الثقافة فى مصر فى العصور الوسطى. معهد جوته والجزويت بالإسكندرية. ٢٠٠١م

١٧ الفاعل الفلسفى فى الإبداع المسرحى عند لويس عوض. مؤتمر "مشروع لويس عوض الثقافى" المجلس الأعلى للثقافة. ٢٩ سبتمبر ١ أكتوبر ٢٠٠١م.

١٨ الثالث المرفوع فى المسرح السكندرى، مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم بالفيوم. الهيئة العامة لقصور الثقافة. النصف الثانى من أكتوبر ٢٠٠١م

١٩ الفكر والجنس بين الحضور المادى والحضور الرمزى. احتفالية صلاح عبدالصبور. مشروع إبداعى متجدد. المجلس الأعلى للثقافة ١٢ - ١٤ نوفمبر ٢٠٠١م

٢٠- التعبير الحركى وإعادة إنتاج الدلالة بين النص والعرض المسرحى. مؤتمر العلوم الإنسانية وتكاملها بكلية الآداب - جامعة المنيا. ١٩ - ٢١ مارس ٢٠٠٢م

٢١- المخرج واتجاهات التعبير فى عروض المسرح المصرى - بين تجريب الرواد وتجريب الشباب. مهرجان عمون لمسرح الشباب - وزارة الثقافة الأردنية ١١ - ٢٤ أغسطس ٢٠٠٢م.

٢٢- حيرة الناقد المسرحى أمام جهود العشماوى النقدية - ندوة تكريم الأستاذ الدكتور محمد زكى العشماوى المجلس الأعلى للثقافة ٣ ٤ نوفمبر ٢٠٠٢م

٢٣- ارتباك الإبداع المسرحى فى فن المؤلف وفن المخرج المسرحى - مؤتمر (الإبداع العربى المعاصر) كلية الفنون الجميلة بجامعة اليرموك الأردنية، إربد، ٢٤- ٢٦ ديسمبر ٢٠٠٢م.

٢٤- الثالث المرفوع فى النقد غير المشروع حوار متصل حول القول بغيبة المسرح الشعرى ٢٠٠٤

٢٥- المسرح والتفاعل الاتصالى بين التوظيف الإبداعى والتوظيف العلمى للمعرفة. مؤتمر الفن العربى المعاصر ٢٣ - ٢٥/١١/٢٠٠٤م - جامعة اليرموك - الأردن.

٢٦- حيرة الباحث المسرحى بين نظرية (العامل المستقل) ونظرية (المتخلفات والمتغيرات المتلازمة) مؤتمر (أزمة المنهج فى الدراسات الإنسانية). الجمعية المصرية للنقد الأدبى وكلية الآداب بجامعة الإسكندرية. ٢٦ - ٢٨ نوفمبر ٢٠٠٥

٢٧- ثقافة السلام وثقافة الحرب - ندوة هيئة الكتاب بمعرضها العربى أغسطس ٢٠٠٦.

سادساً : الإشراف على الرسائل العلمية فى المسرح ومناقشتها :

أولاً : جامعة الإسكندرية- كلية الآداب :

١--رسائل ماجستير بعنوان (المسرح الأردنى بين المادة والشكل والتعبير). مشاركة للأستاذ الدكتور محمد زكى العشماوى. فى الإشراف والمناقشة والمنح (١٩٩٠م) وافد. أردنى.

٢-فحص رسالة دكتوراه بعنوان (مسرح العرائس كأسلوب لإكساب أطفال الرياض بعض الأساليب الأساسية "لجان بياجيه") لتقرير مدى الصلاحية لشغل وظيفة مدرس بكلية رياض الأطفال بالإسكندرية ١٩٩٦م

٣-رسالة ماجستير بعنوان: (تأثيرات نظرية التغريب الملحمى على عروض المسرح المصرى المعاصر) مشاركة للأستاذ الدكتور محمد زكى العشماوى فى الإشراف نوقشت فى عام ٢٠٠٠م).

٤-رسالة دكتوراه بعنوان (نظرية العرض فى مسرح الطفل والمسرح المعاصر بين اللعب والتعليم) ٢٠٠٠م نوقشت.

٥-رسالة دكتوراه بعنوان (المسرح الاحتفالى بين كلاسيكية النص وحداثة النظرية). إشراف منفرد. نوقشت فى ٢٠٠٠م.

٦-رسالة ماجستير بعنوان (مؤثرات مسرح العبث فى النص والعرض المسرحى فى مصر) نوقشت ٢٠٠٢م.

٧- رسالة ماجستير بعنوان (إخراج العرض الموسيقى بين المسرح والتليفزيون) ١٩٩٧.

٨-رسالة ماجستير بعنوان (اتجاهات الإخراج فى مسرح سمير العصفور) ١٩٩٧.

٩-رسالة ماجستير بعنوان (المؤثرات التراثية على كتاب الجيل الثالث فى المسرح المصرى) - دراسة فى أصول الكتابة - نوقشت ٢٠٠٢م.

١٠- رسالة دكتوراه بعنوان (التعبير المسرحى بين النص والعرض فى المسرح الأردنى) نوقشت ١٩٩٩م.

١١- رسالة دكتوراه بعنوان (صورة البطل فى المسرح المصرى فى الربع الأخير من القرن العشرين) ٢٠٠٢م. نوقشت.

١٢- رسالة دكتوراه بعنوان (مسرح الطفل بين الشكل والمضمون - دراسة فى المسرح الأردنى) ٢٠٠٢ وافد أردنى.

١٣- رسالة دكتوراه بعنوان (استلهام التراث فى مسرح الطفل) ٢٠٠٢ نوقشت.

١٤- رسالة دكتوراه بعنوان (العناصر غير الكلامية فى عروض المسرح المصرى) ٢٠٠٢م نوقشت ٢٠٠٥.

١٥- رسالة ماجستير بعنوان (الارتجال وفن التمثيل فى المسرح) ٢٠٠٣م.

١٦- رسالة ماجستير بعنوان (تعدد الرؤى الإخراجية لمسرحية (مس جوليا) بمشاركة أ.د/ كمال عيد، ٢٠٠٥م.

١٧- رسالة ماجستير بعنوان (إخراج الليلة الكبيرة بين مسرح العرائس والمسرح البشرى) ٢٠٠٦ .

ثانياً : كلية الآداب- فرع دمنهور :

١-رسالة ماجستير بعنوان (تاريخ المسرح في مصر وعلاقته بالأحوال السياسية والاقتصادية والاجتماعية (١٧٩٨ - ١٩١٩)، ٢٠٠٢م مشاركا للأستاذ الدكتور صلاح هريدى.

ثالثاً : مناقشة العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه في المسرح.

رابعاً : تحكيم بحوث ومعادلة رسائل علمية :

١-تحكيم بحوث منشورة بمجلة (أبحاث جامعة اليرموك) بالأردن ٢٠٠١- ٢٠٠٦م

٢-تحكيم بحوث ترقية أعضاء هيئة التدريس بجامعة اليرموك في الفنون الجميلة ٢٠٠١ - ٢٠٠٦ م.

٣-تحكيم مسابقة نصوص مسرحية بهيئة قصور الثقافة وباتحاد الكتاب ٢٠٠٦م.

٤-تحكيم بحوث اتحاد كتاب مصر وتحكيم إبداعات المتقدمين للجوائز ٢٠٠١م.

٥-معادلة شهادات الدكتوراه بقسم المسرح بجامعة حلوان ٢٠٠٥م.

٦-معادلة شهادات الدكتوراه بقسم المسرح بجامعة المنيا ٢٠٠٣م.

٧-تحكيم بحوث لكلية الآداب بالجامعة الأردنية بعمّان ٢٠٠٥م.

٨-تحكيم بحوث لكلية الآداب بدمنهور - جامعة الإسكندرية ٢٠٠٦م.

ثالثاً : الأنشطة المتصلة بالعمل الأكاديمي

١-كتابة العديد من المقالات والدراسات المتخصصة في مجلات الثقافة المصرية وجرائدها، مجلة المسرح المصرية وجريدة القاهرة، ومجلة إبداع، وراقودة، وآفاق ثقافية، وتراث المسرح، وكذلك في المجلات والجرائد الثقافية السعودية مثل الرياض، الجزيرة، المنهل، المدينة، المسائية، اليوم، قوافل، عكاظ، رؤى، الفيصل، البلاد.

٢-تسجيل العديد من اللقاءات الثقافية حول المسرح والأنشطة في التليفزيون المصرى (الأولى والثانية والخامسة) وقناة النيل الثقافية، و ART ، MBC، وأوربت، التليفزيون العراقي والأردني والسعودى.

٣-مشاركة بالتمثيل في مسلسلات تليفزيونية تاريخية مثل (لا إله إلا الله، الأبطال، رحلات بنت بطوطة، تحت ظلال السيوف، فارس السيف والقلم،

الأبطال) حيث استهدفت الممارسة الحية لإثراء النظرية في مجال درس التمثيل مع إتاحة الفرصة لطلاب القسم في الممارسة والاحتكاك بقطاع الإنتاج.

٤-رئاسة أو مشاركة بلجان تحكيم العروض المسرحية بمهرجانات الثقافة الجماهيرية في الأقاليم المختلفة والمسرح الحر والمسرح الجامعي.

٥-عضو المكتب الفني للفرقة النموذجية بالإدارة العامة للمسرح بالقاهرة. (قاعة منف).

٦-المشاركات المتعددة بالمحاضرة في ندوات متخصصة وندوات عامة بالمراكز الثقافية المختلفة في أنحاء مصر.

٧-مداخل عن صلاح عبدالصبور لموسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين مج ١٥ بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ٢٠٠٦م.

رابعاً : نصوص مسرحية من تأليف الدكتور أبو الحسن سلام

١-ملحمة شعب . عرض تسجيلي (مسرح شامل) عرض على سيد درويش بالإسكندرية، ١٩٧٠م ومسرح الجمهورية بالقاهرة وبإخراجه.

٢-حلم ليلة صيد. عرضت بإخراج المؤلف نفسه بقلعة قايتباي. عن فكرة أدبية لمعاوية حنفي، ١٩٨٢م.

٣-ليلة من ليالي على علوللا، مسرحية من فصل واحد. عرضت بقسم المسرح. ١٩٨٩م.

٤-ليش يا عليش؟. عرضت بإخراج زوسر مرزوق. بطولة أبو زهرة. وأشرف عبدالغفور. فرقة الغد لقطاع الفنون الشعبية. ١٩٩٤م

٥-جناح مكسور (أوبريت). جائزة أولى بالمركز القومي للمسرح بوزارة الثقافة . ١٩٩٧م

٦-وش بشوش. (تجربة ورشة. لعبة مسرحية في مخزن الملابس بدار الأوبرا المصرية القديمة) ١٩٩٧م.

٧-إسكندرية .. توت .. فروت. (أوبريت). عن رواية "لا أحد ينام في الإسكندرية" لإبراهيم عبدالمجيد. ١٩٩٩م.

٨-توبى لوبى - أسود في أبيض ٢٠٠٢م.

٩-كينج لير أوبرا كليب. ٢٠٠٤م

خامساً : عروض مسرحية من إخراج الدكتور أبوالحسن

١- سيزيف والموت مسرح ليسيه الحرية ١٩٦٤ م

٢- الملك معروف مسرح كلية فيكتوريا ١٩٦٥ م

٣- سعد اليتيم. قصر ثقافة الأنفوشي. ١٩٦٧م

٤- مأساة الحلاج. مخرج مساعد لحسن عبدالسلام. مسرح الجيب السكندري. ١٩٦٧م الثقافة الجماهيرية . على مسرح سيد درويش - دمنهور - طنطا.

٥- سيرة الفتى حمدان. مخرج مساعد لحسن عبدالسلام. مسرح الجيب السكندري. ١٩٦٧م

٦- دائرة الطباشير القوقازية لبريخت. المركز الثقافى لألمانيا الشرقية بالإسكندرية. ١٩٦٨

٧- ملحمة شعب مسرح سيد درويش. مسرح الجمهورية بالقاهرة ونادى شركة النحاس بالإسكندرية ١٩٧٠م.

٨- كيف تصعد دون أن تقع. وليد إخلاصي. جمعية الدراما بالإسكندرية. كلية الآداب ١٩٧٤م.

٩- أريد أن أقتل. توفيق الحكيم. كلية الآداب. ومسرح نادى المحافظة. ١٩٧٤م.

١٠- شرقاً إلى سيناء. أنور جعفر. جمعية الدراما بالإسكندرية. مسرح إسماعيل يس ١٩٧٥م.

١١- كله فى الجنينة. لإدوارد ألبى. جمعية الدراما بالإسكندرية. مسرح إسماعيل يس. ١٩٧٥م

١٢- إلكترا. يوربيديس. جمعية الدراما بالإسكندرية. (غرفة) ١٩٧٦م

١٣- المرشد. بريخت. جمعية الدراما بالإسكندرية. (غرفة) ١٩٧٦م تمثيل مهدى بندق وفوزية شبل.

١٤- الاستثناء والقاعدة. بريخت. جمعية الدراما بالإسكندرية. (غرفة) ١٩٧٧م.

١٥- الملك لير. شكسبير. جمعية الدراما بالإسكندرية. (غرفة) ١٩٧٩م.

١٦- حلم ليلة صيد. تأليف وإخراج بمسرح قلعة قايتباى بالإسكندرية ١٩٨٢م.

١٧- مصرع كليوباترا. أحمد شوقى. قصر ثقافة الأنفوشى. ١٩٨٢م.

١٨- دائرة التبن المصرية. لألفريد فرج. مسرح المركز الثقافي الفرنسي. طلاب قسم المسرح. ١٩٨٣م.

١٩- برلمان النساء. أريستوفانيس. مسرح سيد درويش بالإسكندرية. طلاب قسم المسرح، ١٩٨٣م.

٢٠- كأنك يا أبو زيد، المسرح المتجول تأليف صبحى يحيى خريج قسم المسرح (مسرح الغرفة) بالإسكندرية ١٩٨٥م.

٢١- سليمان الحلبي. ألفريد فرج. المسرح المتجول (مسرح الغرفة بسيد درويش) عرض مستضاف، (طلاب قسم المسرح) ١٩٨٦م.

٢٢- ارتجالية الملك لير، إعداد وإخراج بمسرح سيد درويش بالإسكندرية. ١٩٨٧م

٢٣- مربط الفرس، تأليف وإخراج، بمسرح سيد درويش بالإسكندرية، ١٩٨٧م.

٢٤- أنتيجون، مسرح سيد درويش بالهرم (الإمساكية الثقافية) المهرجان التجريبي ١٩٨٨م.

٢٥- على جناح التبريزى وتابعه قفه. ألفريد فرج. مسرح قصر الأنفوشي. ومسرح سيد درويش بالإسكندرية، طلاب الهندسة، مسرح وزارة الشباب والرياضة بالقاهرة، ١٩٨٩م.

٢٦- ليلة زفاف إلكترا، مهدى بندق، مسرح السلام بالقاهرة. الإمساكية الثقافية. ١٩٨٩م. ومهرجان القاهرة للمسرح التجريبي. مسرح سيد درويش بالإسكندرية.

٢٧- الخادمتان. جان جينيه، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي. سيد درويش بالإسكندرية. ١٩٨٩م.

٢٨- حلم الهمذاني. (للكاتب السعودى محمد العثيم) مهرجان الجنادرية السعودية ١٩٩٤م.

٢٩- أرض لا تنبت الزهور، لمحمود دياب، مسرح قصر ثقافة الأنفوشي ١٩٩٦م

٣٠- كاليجولا، ألبير كامى. مسرح قصر ثقافة الأنفوشي. ١٩٩٧م.

٣١- الأميرة تنتظر. صلاح عبدالصبور، قاعة قسم المسرح. ١٩٩٨م.

٣٢- كينج ليرا أوبرا كليب. تأليف وإخراج. قسم المسرح ٢٠٠٥

٣٣- يوليوس قيصر لشكسبير فرقة الشرقية المسرحية الزقازيق ٢٠٠٥.

سادساً : السفريات العلمية للخارج

١-السعودية . لتأسيس شعبة للمسرح بقسم الإعلام بكلية الآداب بجامعة الملك سعود بالرياض ١٩٩١ - ١٩٩٥م والتدريس بها

٢-الكويت. زيارة لمدة أسبوعين للمعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٩٤م

٣-الأردن. المشاركة في مهرجانات ومؤتمرات (١٩٩٢، ١٩٩٤، ١٩٩٥، ٢٠٠٠، ٢٠٠٢، ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥).

٤-بغداد. رئاسة وفد مصر الأول من وزارة الثقافة بعد انقطاع عشر سنوات للمشاركة بفرقة رضا للفنون الشعبية في مهرجان بابل الثالث عشر في سبتمبر ٢٠٠٠م

الفهـرس